

# **QUADERNI**

## **D'ITALIANISTICA**

**Official Journal of the Canadian Society for Italian Studies**  
**Revue officielle de la société canadienne pour les études italiennes**

**VOLUME XXVII, NO. 2, 2006**

*EDITOR — DIRECTEUR*

Konrad Eisenbichler

Victoria College NF 308, University of Toronto, Toronto, ON M5S 1K7, Canada

*BOOK REVIEW EDITOR — RESPONSABLE DE LA RUBRIQUE DES LIVRES*

Corrado Federici

Dept. of Romance Languages, Brock University, St. Catharines, ON L2S 3A1, Canada

*MANAGING EDITOR — DIRECTRICE ADMINISTRATIVE*

Manuela A. Scarci

Department of Italian Studies, University of Toronto, Toronto ON M5S 1J6, Canada

*EDITORIAL BOARD — CONSEIL DE RÉDACTION*

Marinella Frescura (*York*)

Elena Rossi (*Victoria*)

Guido Pugliese (*Toronto-Mississauga*)

Anne Urbancic (*Toronto*)

*ADVISORY BOARD — CONSEIL CONSULTATIF*

Antonio Alessio (*Emeritus, McMaster*)

Gaetana Marrone-Puglia (*Princeton*)

Albert Russell Ascoli (*UC-Berkeley*)

Giuseppe Mazzotta (*Yale*)

Luca Codignola (*Genova*)

Gabriele Niccoli (*Waterloo*)

Elvio Guagnini (*Trieste*)

John Picchione (*York*)

Francesco Guardiani (*Toronto*)

Maria Predelli (*McGill*)

Linda Hutcheon (*Toronto*)

Pasquale Sabbatini (*Napoli*)

Christopher Kleinhennz (*Wisconsin-Madison*)

Edoardo Saccone (*Univ. College-Cork*)

Anna Laura Lepschy (*Univ. College-London*)

Ada Testaferri (*York*)

Giulio Lepschy (*Univ. College-London*)

Elissa B. Weaver (*Chicago*)

*DIRECTOR OF — DIRECTEUR DE  
BIBLIOTECA DI QUARDERNI D'ITALIANISTICA*

Giuliana Sanguineti Katz (*Toronto*)

*EXECUTIVE OF THE SOCIETY — EXECUTIF DE LA SOCIÉTÉ*

President — Président: Olga Pugliese (*Toronto*)

Vice President — Vice Président : Enrico Vicentini (*Toronto*)

Secretary/Treasurer — Secrétaire/Trésorier : Sandra Parmegiani (*Western Ontario*)

Past President — Président sortant : Vera Golini (*Waterloo*)

Cover : Vinicio Scarci

Typesetting /Tipographie: Legas ([www.legaspublishing.com](http://www.legaspublishing.com))

*Quaderni d'italianistica* is the official journal of the Canadian Society for Italian Studies.

Publication of *Quaderni d'italianistica* is made possible by a grant from the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada.

*Quaderni d'Italianistica* est la revue officielle de la Société canadienne pour les études italiennes.

Le Conseil de recherches en sciences humanaines du Canada a accordé une subvention pour la publication de *Quaderni d'italianistica*.

# QUADERNI D'ITALIANISTICA

VOLUME XXVII, NO. 2, 2006

## ARTICOLI

ANTONIO ROSSINI

*Dante fra la 'mulier aliena' e la 'mulier fortis'*.....5

DOMENICO LAURENZA

*The Vitruvian Man by Leonardo: Image and Text*.....37

GIANNI CICALI

*L'occultamento del principe. Lorenzo il Magnifico  
e il Barlaam e Josafat di Bernardo Pulci*.....57

ROSALIND KERR

*Isabella Andreini (Comica Gelosa 1560-1604):  
Petrarchism for the Theatre Public*.....71

ANNE URBANCIC

*Picturing Annie's Egypt. Terra di Cleopatra by Annie Vivanti*.....93

ELENA LOMBARDI

*Scar Narrative—Sore Narrative: The Liquidation of Realism  
in D'Annunzio's Giovanni Episcopo and L'Innocente*.....107

REGINA DAL MONTE

*La Sagra e Il Signore della Nave di Luigi Pirandello* .....139

## RECENSIONI

Gilson, Simon. *Dante and Renaissance Florence*. Cambridge UP, 2005. Pp. xii, 323

MARY WATT.....155

Sebregondi, Ludovica. *Iconografia di Girolamo Savonarola 1498-1998*. Firenze: SISMEL. Edizioni del Galluzzo, 2004. Pp. lxxxi, 598pp., 38 colour and 342 b/w illustrations.

KONRAD EISENBICHLER.....156

---

CONTENTS

---

Luber, Katherine Crawford. *Albrecht Dürer and the Venetian Renaissance*. Cambridge: Cambridge UP, 2005. Pp. 268, 8 plates, 93 illustrations.  
ETHAN MATT KAVALER.....159

Martines, Lauro. *An Italian Renaissance Sextet: Six Yales in Historical Context*. Trans. Murtha Baca. Toronto: University of Toronto Press, 2004. Pp. 288  
SARAH MELANIE ROLFE.....160

Finucci, Valeria. *The Manly Masquerade. Masculinity, Paternity, and Castration in the Italian Renaissance*. Durham: Duke UP, 2003. Pp. x, 316.  
JACQUELINE MURRAY.....162

Levin, Michael J. *Agents of Empire. Spanish Ambassadors in Sixteenth-Century Italy*. Ithaca: Cornell UP, 2005. Pp. 228.  
JENNIFER MARA DASILVA.....164

Bellori, Giovan Pietro. *The Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects*. Trans. Alice Sedgwick Wohl. Cambridge: Cambridge UP, 2005. Pp. 504.  
SALLY HICKSON.....165

Cicali, Gianni. *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento*. Firenze: Le Lettere, 2005. Pp. 270.  
FRANCESCO COTTICELLI.....168

Providenti Elio. *Colloqui con Pirandello*. Firenze: Edizioni Polistampa, 2004. Pp. 216.  
ANTONIO ALESSIO .....

Famà, Nino. *La stanza segreta*. Caltanissetta: Salvatore Sciascia, 2004. Pp. 192.  
MONICA STELLIN .....

Somigli Luca. *Legitimizing the Artist. Manifesto Writing and European Modernism 1885-1915*. Toronto: University of Toronto Press, 2003. Pp. viii, 296.  
PETER CARRAVETTA .....

Restivo, Angelo. *The Cinema of Economic Miracles—Visuality and Modernization in the Italian Art Film*. Durham: Duke UP, 2002. Pp. 224, 33 b/w illustrations.  
SARA A. CAREY .....

CONTENTS

---

Menechella Grazia. <i>Il felice vanverare. Ironia e parodia nell'opera narrativa di Giorgio Manganelli.</i> Ravenna: Longo, 2002. Pp. 258. ANNA CHIAFELE.....	181
Petacco Arrigo. <i>A Tragedy Revealed: The Story of the Italian Population from Istria, Dalmatia, and Venezia Giulia, 1943-1956.</i> Trans. Konrad Eisenbichler. Toronto: University of Toronto Press, 2005. Pp. xiv, 155. HENRY VEGGIAN .....	184
La cultura rumena tra l'Occidente e l'Oriente: gli umanesimi greco-bizantino, latino e slavo. Treviso: Fondazione Cassamarca, 2004. Pp. 306. LAURA PRELIPCEAN .....	186
Carotenuto Gennaro. <i>Franco e Mussolini. La guerra mondiale vista dal Mediterraneo: i diversi destini di due dittatori.</i> Milano: Sperling & Kupfer Editori, 2005. Pp. 242. ANGELO PRINCIPE .....	188
CONTRIBUTORS.....	191



Digitized by the Internet Archive  
in 2009 with funding from  
University of Toronto

# DANTE FRA LA ‘*MULIER ALIENA*’ E LA ‘*MULIER FORTIS*’.

ANTONIO ROSSINI

*Riassunto:* Nel quindicesimo canto del *Paradiso* Dante affida a Cacciaguida il peana della Firenze ‘del buon tempo antico’. La gran parte di questo panegirico è dedicata alle donne fiorentine. Dopo aver lodato i costumi muliebri dell’antica Firenze, l’avo di Dante rivolge alle contemporanee del poeta un’aspra invettiva che, pur basandosi su di un’antica e provata tradizione classica di tipo satirico-morale, sembra però aprirsi con forza a modelli biblici che non sono stati fin qui sufficientemente investigati. Questo articolo intende mostrare quanto l’antica filigrana vete-rottestamentaria del discorso di Cacciaguida possa paradossalmente ed efficacemente prestarsi proprio alla critica sociale provocata in Dante dalla particolare temperie storica della Firenze in cui era immerso e come questo sostrato biblico corrisponda anche a certe ideologie dell’austerità di costumi di ambiente augusto penetrare nell’Eneide virgiliana.

## 1. *Dante, la città, le donne.*

Dice messere Ramondo d’Angiò:  
Sa’ tu qual donna è donna da gradire?  
Quella che fila pensando del fuso,  
quella che fila iguali e senza groppi,  
quella che fila e non le cade il fuso,  
quella ch’avolge il filato igualmente,  
quella che sa se ’l fuso è mezzo o pieno.

Francesco da Barberino,  
*Reggimento e costumi di donna.*

Nel quindicesimo canto del *Paradiso* Dante incontra l’avo Cacciaguida. L’antenato si lamenta dei costumi dell’infernale Firenze, tanto sferzata dall’autore della *Commedia* specialmente nelle prime due cantiche, contrapponendoli a quelli della sua Firenze del ‘buon tempo antico’<sup>1</sup>. La cornice per così dire ‘sacrale’ di questa città è l’antica cerchia delle prime mura costruite secondo la tradizione ai tempi di Carlo Magno ma in realtà erette tra il nono e il decimo secolo. A questa se ne sostituì una seconda, più ampia, nel 1174, e quindi una terza, cominciata nel 1284 e compiuta

<sup>1</sup>Mi servo dell’espressione usata come titolo da Isidoro del Lungo per il suo famoso saggio *La donna fiorentina del buon tempo antico*, al quale faremo riferimento anche in seguito.

nel corso del Trecento<sup>2</sup>. In quel contesto i cittadini vivevano morigeratamente, vestivano sobriamente e si astenevano a un tempo dal lusso eccessivo e dall'impudicizia. Le donne, poi, erano contente di contribuire all'economia domestica attraverso l'arte della filatura:

Fiorenza dentro da la cerchia antica,  
ond'ella toglie ancora e terza e nona,  
si stava in pace, sobria e pudica.

Non avea catenella, non corona,  
non gonie contigiate, non cintura  
che fosse a veder più che la persona.

Non faceva, nascendo, ancor paura  
la figlia al padre, che 'l tempo e la dote  
non fuggien quinci e quindi la misura.

Non avea case di famiglia vòte;  
non v'era giunto ancor Sardanapalo  
a mostrar ciò che 'n camera si puote.

Non era vinto ancora Montemalo  
dal vostro Uccellatoio, che, com'è vinto  
nel montar sù, così sarà nel calo.

Bellincion Berti vid'io andar cinto  
di cuoio e d'osso, e venir da lo specchio  
la donna sua sanza 'l viso dipinto;

e vidi quel d'i Nerli e quel del Vecchio  
esser contenti a la pelle scoperta,  
e le sue donne al fuso e al pennecchio.

Oh fortunat! ciascuna era certa  
de la sua sepultura, e ancor nulla  
era per Francia nel letto diserta.

Luna vegghiava a studio de la culla,  
e, consolando, usava l'idioma  
che prima i padri e le madri trastulla;

l'altra, traendo a la rocca la chioma,  
favoleggiava con la sua famiglia  
d'i Troiani, di Fiesole e di Roma.

Saria tenuta allor tal maraviglia  
una Cianghella, un Lapo Salterello,  
qual or saria Cincinnato e Corniglia. (*Par. 15.97-129*)

Non è il primo rimprovero che Dante riserva alle donne fiorentine. Nel ventitreesimo del *Purgatorio*, infatti, Forese le rimprovera paragonandole

---

<sup>2</sup>Si veda al riguardo la voce "Firenze" in *Enciclopedia Dantesca*, 2:904-929, alla sezione "L'aspetto urbano di Firenze dai tempi di Cacciaguida a quelli di Dante" (2:913-920), curata da Ugo Procacci.

alla sua Nella, vedova irreprensibile, che ha addirittura ridotto i tempi della sua espiazione purgatoriale attraverso incessanti e addolorate preghiere:

Ond'elli a me: «Sì tosto m'ha condotto  
a ber lo dolce assenso d'i martiri  
la Nella mia con suo pianger dirotto.

Con suoi prieghi devoti e con sospiri  
tratto m'ha de la costa ove s'aspetta,  
e liberato m'ha de li altri giri.

Tanto è a Dio più cara e più diletta  
la vedovella mia, che molto amai,  
quanto in bene operare è più soletta;

ché la Barbagia di Sardigna assai  
ne le femmine sue più è pudica  
che la Barbagia dov'io la lasciai.

O dolce frate, che vuo' tu ch'io dica?  
Tempo futuro m'è già nel cospetto,  
cui non sarà quest'ora molto antica,  
nel qual sarà in pergamo interdetto  
a le sfacciate donne fiorentine  
l'andar mostrando con le poppe il petto.

Quai barbarie fuor mai, quai saracine,  
cui bisognasse, per farle ir coperte,  
o spiritali o altre discipline? (Pur. 23.85)

(*Pur.* 23,85-105)

Quali sono gli elementi portanti di ambedue gli episodi? Che tipo di ‘ideologia’ li sottende? Perché Dante associa la pudicizia femminile alla salda *governance* della Firenze del passato? Le risposte a questi quesiti risiedono in parte nell’investigazione minuziosa delle fonti dell’episodio di *Par. 15* e in parte nella più generale valutazione dei radicali sviluppi socio-economici che videro protagonista la città dell’Alighieri.

Tuttavia è possibile, specialmente per l'episodio di Cacciaguida, parlare di un 'manifesto ideologico' di ampio respiro che, pur fondandosi sulla specifica situazione socio-politica fiorentina, ha senz'altro una pretesa di catechismo universale<sup>3</sup> e poggia sui seguenti nuclei ideali: 1) Firenze<sup>4</sup> si è

<sup>3</sup>A proposito del sapiente intreccio dantesco di dati autobiografici con elementi di universale respiro tipologico, si veda Iannucci "Firenze, città infernale" e Charity, *Events and Their Afterlife*, pp. 237-56.

<sup>4</sup>Di una certa qual idealizzazione di Firenze e dell'universalità della missione del poeta hanno parlato anche Ramat, *Il mito di Firenze*, pp. 91-113; Figurelli, *Studi danteschi*, pp. 315-56; Bárberi Squarotti, *L'ombra d'Argo*, pp. 361-95; di utopismo ha parlato invece di Pino, "Firenze nella immaginativa oltremondana di Dante", pp. 325-39.

ingrandita urbanisticamente ma ha perduto la sua grandezza morale; 2) La sete di guadagni e l'intensificarsi eccessivo dei commerci hanno indebolito la forza dei vincoli familiari; 3) Le donne, che di questa ancestrale purezza dei costumi avrebbero dovuto essere le sacerdotesse<sup>5</sup>, non assolvono più al compito della filatura domestica e della trasmissione orale<sup>6</sup> delle tradizioni storiche della ‘romana’ Firenze—ora popolata da un “ingrato popolo maligno” (*Inf.* 15.61) per aver accolto nel suo seno le “bestie fiesolane” (*Inf.* 15.73); 4) L'eccessiva cura delle apparenze ha reso le donne vanesie e frivo-le mettendo a repentaglio la loro castità, provocando addirittura un calo demografico<sup>7</sup> e stravolgendo l'ideale classico-romano rappresentato da matrone quali Cornelia, madre dei Gracchi, fiera non già dei suoi monili o delle sue vesti<sup>8</sup>, ma dei suoi due figlioli. Questo contrib-

---

<sup>5</sup> Insostituibile strumento è al riguardo la monumentale *Storia delle donne in Occidente*, a cura di Georges Duby e Michelle Perrot, e più specificamente il saggio di Silvana Vecchio “La buona moglie.”

<sup>6</sup> Come è ovvio, le due immagini, e cioè quella della filatura/tessitura e quella dell'affabulazione, sono strettamente collegate e hanno goduto di un eccezionale *Fortleben*. Persino Ignazio Silone nell'*Introduzione a Fontamara* ne sentirà il fascino parlando dei racconti delle donne abruzzesi intente simultaneamente alla filatura e alla narrazione: “Tuttavia, se la lingua è presa in prestito, la maniera di raccontare, a me sembra, è nostra. È un’arte fontamarese. È quella stessa appresa da ragazzo, seduto sulla soglia di casa, o vicino al camino, nelle lunghe notti di veglia, o accanto al telaio, seguendo il ritmo del pedale, ascoltando le antiche storie. Non c’è alcuna differenza tra questa arte del raccontare, tra questa arte di mettere una parola dopo l’altra, una riga dopo l’altra, una frase dopo l’altra, una figura dopo l’altra, di spiegare una cosa per volta, senza allusioni, senza sottintesi, chiamando pane il pane e vino il vino, e l’antica arte di tessere, l’antica arte di mettere un filo dopo l’altro, un colore dopo l’altro, pulitamente, ordinatamente, insistentemente, chiaramente.” Silone, *Fontamara*, p. 28. Sul tema va anche tenuto presente il saggio introduttivo al volume *Equally in God’s Image*, pp. 1-24, in cui i curatori mostrano brillantemente l’interazione tra corpo femminile e scrittura nel periodo del romanico e del gotico.

<sup>7</sup> Il Brugnoli ha dimostrato, sulla scorta di fonti certamente presenti a Dante quali Orosio e Giustino, che il *ciò che 'n camera si puote* di v. 108 si riferirebbe al travestitismo e alla sessualità contro natura di Sardanapalo, vizi presto ascritti al re assiro dalla tradizione. Si può dunque vedere in questa allusione una critica agli sterili esiti delle pratiche sodomite forse corresponsabili, agli occhi di Dante, dello spopolamento delle *case di famiglia vote*. Si veda Brugnoli, “Sardanapalo in camera.”

<sup>8</sup> Di un ‘atteggiamento intransigente’ dantesco a proposito dello sfarzo delle vesti femminili parla Luigi de Poli, “Le luxe vestimentaire des femmes.” In realtà la questione, come si vedrà, è ben più complessa.

uto intende vagliare la sostanza di tale manifesto ideologico partendo dagli elementi della storia fiorentina che evidentemente lo sollecitarono per poi allargare il campo dell’indagine all’influenza di un’importante rete intertestuale biblico-pagana che, già molto prima di Dante, aveva codificato nel binomio ‘frugalità muliebre-forza morale dello stato’ un *tópos* letterario di incredibile vitalità. Dall’analisi proposta risulterà chiara la prodigiosa convergenza della tradizione classica con quella biblica, convergenza che, sebbene Dante ne ignorasse in gran parte la sostanza antropologica, nondimeno si adattava perfettamente a dipingere la Firenze del poeta.

## 2. *Storie di donne fiorentine e non.*

Sonavan le quiete  
stanze, e le vie dintorno,  
al tuo perpetuo canto,  
allor che all’opre femminili intenta  
sedevi, assai contenta  
di quel vago avvenir che in mente avevi.  
[...]

D’in su i veroni del paterno ostello  
porgea gli orecchi al suon della tua voce,  
ed alla man veloce  
che percorreva la faticosa tela.

Giacomo Leopardi, *A Silvia*.

Agli occhi di Dante le donne fiorentine sono ‘scostumate’ anche perché esibiscono la loro procace avvenenza come donne ‘straniere’ della peggior specie, quelle della leggendaria Barbagia evocata da Forese. Verranno infatti punite nel 1310, secondo la profezia del Donati, dalle leggi suntuarie del vescovo Antonio d’Orso Biliotti che regoleranno il loro guardaroba<sup>9</sup>.

Nel *Proemio del Decameron*, anche il Boccaccio giocherà sulle valenze socio-psicologiche della difficile *routine* quotidiana delle donne<sup>10</sup>, spesso relegate nello spazio domestico dalle convenzioni sociali e forzate all’arco-laio, dura alternativa ad una vita che più spazio avrebbe dovuto accordare ai sentimenti amorosi:

---

<sup>9</sup>L’individuazione del documento, proveniente dalle *Costituzioni Ecclesiastiche* di Firenze per l’anno 1310, è di Cassell, ““Mostrando con le poppe il petto.” Anche del Lungo, *La donna fiorentina*, pp. 36-46, dopo aver delineato pregevoli e suggestivi ritratti di donne fiorentine nei primi secoli del comune, menziona svariati provvedimenti di tal natura.

<sup>10</sup>Sugli esigui spazi sociali riservati alla donna, e più precisamente sul rapporto dialettico tra spazio ‘interno’ ed ‘esterno’ rispetto al focolare domestico, si raccomanda Casagrande “La donna custodita.”

Esse dentro a' dili cati petti, temendo e vergognando, tengono l'amoro se fiamme nascose, le quali quanto più di forza abbian che le palesi coloro il sanno che l'hanno provate: e oltre a ciò, ristrette da' voleri, da' piaceri, da' comandamenti de' padri, delle madri, de' fratelli e de' mariti, il più del tempo nel piccolo circuito delle loro camere racchiuse dimorano e quasi oziose sedendosi, volendo e non volendo in una medesima ora, seco rivolgendo diversi pensieri, li quali non è possibile che sempre sieno allegri. E se per quegli alcuna malinconia, mossa da focoso disio, sopravviene nelle lor menti, in quelle conviene che con grave noia si dimori, se da nuovi ragionamenti non è rimossa: senza che elle sono molto men forti che gli uomini a sostenere; il che degli innamorati uomini non avviene, sí come noi possiamo apertamente vedere. [...] Adunque, acciò che in parte per me s'amendi il peccato della fortuna, la quale dove meno era di forza, sí come noi nelle delicate donne veggiamo, qui più avara fu di sostegno, in soccorso e rifugio di quelle che amano, per ciò che all' altre è assai l'ago e l' fuso e l' arcolaio, intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo, raccontate in diece giorni da una onesta brigata di sette donne e di tre giovani nel pistelenzioso tempo della passata mortalità fatta, e alcune canzonette dalle predette donne cantate al lor diletto.                   (Dec., 1: 7-8)

Tuttavia l' associazione della filatura muliebre alla morigeratezza tornerà a riproporsi nel *Decameron*, e anche il Boccaccio si mostrerà eruditamente ossequioso del *tópos*, significativamente attraverso le parole di Emilia:

Fu adunque, non è ancora gran tempo, in Firenze una giovane assai bella e leggiadra secondo la sua condizione, e di povero padre figliuola, la quale ebbe nome Simona: e quantunque le convenisse colle proprie braccia il pan che mangiar volea guadagnare e filando lana sua vita reggesse, non fu per ciò di sì povero animo che ella non ardisse a ricevere amore nella sua mente, il quale con gli atti e colle parole piacevoli d'un giovinetto di non maggior peso di lei, che dando andava per un suo maestro lanaiuolo lana a filare, buona pezza mostrato aveva di volervi entrare. Ricevutolo adunque in sé col piacevole aspetto del giovane che l'amava, il cui nome era Pasquino, forte disiderando e non attentando di far più avanti, filando a ogni passo di lana filata che al fuso avvolgeva mille sospiri più cocenti che fuoco gittava, di colui ricordandosi che a filar gliele aveva data. Quegli dall'altra parte molto sollecito divenuto che ben si filasse la lana del suo maestro, quasi quella sola che la Simona filava, e non alcuna altra, tutta la tela dovesse compiere, più spesso che l' altre era sollecitata<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Giornata quarta, novella settima. In nota al testo stabilito nella sua edizione (548, nota 5), il Branca rende conto della dimensione storico-sociologica della filatura della lana in Firenze: "Firenze trecentesca, che nel lavoro e nel commer-

Ma se in questo caso l'anima — per così dire — della produzione e del commercio della lana è l'amore, va anche riconosciuto che il lanificio muliebre, spesso anche domestico, ebbe in Firenze una qualche rilevanza economica<sup>12</sup>, vista la forte vocazione tessile del capoluogo toscano. Il tema del *ménage* coniugale casto e laborioso sconvolto dalle incontrollabili/incontrollate pulsioni amorose fa poi capolino nella storia di Peronella raccontata da Filostrato:

Egli non è ancora guarì che in Napoli un povero uomo prese per moglie una bella e vaga giovinetta chiamata Peronella, e esso con l'arte sua, che era muratore, ed ella filando, guadagnando assai sottilmente<sup>13</sup>, la lor vita reggevano come potevano il meglio. Avvenne che un giovane de' leggiadri, veggendo un giorno questa Peronella e piacendogli molto, s'innamorò di lei: e tanto in un modo e in uno altro la sollicitò, che con esso si dimesticò. E a potere essere insieme presero tra sé questo ordine: che, con ciò fosse cosa che il marito di lei si levasse ogni mattina per tempo per andare a lavorare o a trovar lavoro, che il giovane fosse in parte che uscir lo vedesse fuori; e essendo la contrada, che Avorio si chiama, molto solitaria dove stava, uscito lui, egli in casa di lei se n'entrasse: e così molte volte fecero. (*Dec.*, 7.2)

E anche Monna Belcolore, mentre mercanteggiava i suoi favori col prete di Varlungo, pur non brillando per pudicizia, mostra nondimeno un particolare attaccamento ai suoi compiti di donna di casa:

cio della lana trovava la sua massima prosperità, è lo sfondo vivo, l'ambiente realistico di questa novella. C'è il maestro che o in proprio o in nome di una compagnia distribuisce ai filatori e alle filatrici la lana purgata e battuta; c'è Pasquino, discepolo o garzone, incaricato dal maestro di quelle consegne, del ritiro della lana ormai filata e della sua distribuzione alle tessitorie; ci sono i suoi rozzi compagni di lavoro scardassieri; c'è Simona, una di quelle filatrici — la prima delle nostre letterature — che solitamente abitavano nel contado o fuori delle porte della città [...]." Si rimanda all'utile bibliografia citata dallo studioso che, peraltro, aveva discusso anche nella sua magistrale monografia *Boccaccio medievale* la rilevanza delle pratiche mercantili nel capitolo "L'epopea dei mercatanti", pp. 134-64.

<sup>12</sup>Sulla nient'affatto trascurabile portata economica del lanificio muliebre si vedano Opitz "La lotta per il pane quotidiano: il lavoro femminile", pp. 350, 363, 372; e Klapisch-Zuber, "La donna e la famiglia", pp. 347-48.

<sup>13</sup>Credo sia plausibile rintracciare in questo avverbio "sottilmente" un ammiccamento boccacciano al testo dell'*Eneide* (8.406-413)—di cui si tratterà nella sezione seguente di questo articolo—in cui una donna viene descritta nelle labiose faccende della "tenue Minerva", e cioè dell'arte della filatura, 'sottile' sia per la maestria da essa richiesta che per l'esiguità della rendita che può garantire.

La Belcolore allora disse: "Egli mi conviene andar sabato a Firenze a render lana che io ho filata e a far racconciare il filatoio mio: e se voi mi prestate cinque lire, che so che l'avete, io ricoglierò dall'usurao la gonnella mia del perso e lo scaggiale dai dì delle feste che io recai a marito, ché vedete che non ci posso andare a santo né in niun buon luogo, perché io non l'ho; e io sempre mai possia farò ciò che voi vorrete." (*Dec.*, 8.2)

Del resto i giorni 'in cui Berta filava', assolvendo con questa mansione ad un'economia di mero sostentamento, erano già passati da un pezzo al tempo di Dante. Di una società medievale in cui la voce silenziosa delle donne era confinata al filatoio restava forse solo il ricordo più o meno oleografico non a caso evocato dal nobile Cacciaguida. Ciò che si nascondeva dietro le leggi suntuarie era piuttosto il timore che le vesti troppo sfarzose dei 'nuovi ricchi', tanto invisi a Dante quanto al suo avo d'antica schiatta, non obliterassero anche negli aspetti formali una rigida distinzione fra classi sociali in competizione<sup>14</sup>. Tuttavia il *tópos* che tentava di inviluppare la nuova magmatica realtà sociale aveva radici letterarie e culturali profonde.

### 3. *Un'ideologia classica*<sup>15</sup>.

*Queréis, con presunción necia,  
hallar a la que buscáis  
para pretendida, Thais,  
y en la posesión, Lucrecia.*

(Desiderate, con sciocca presunzione, / trovare nella stessa donna / una Taide quando la corteggiate, / e nell'averla posseduta, una Lucrezia.)

Suor Juana Inés de la Cruz. *Arguye de inconsecuentes el gusto y la censura de los hombres que en las mujeres acusan lo que causan.*

Il cliché della donna casta e industriosa che impegna i giorni nell'indefesso contributo tessile all'economia domestica viene da molto lontano. È infatti un'ideologia augustea, legata all'ansia del regime instaurato dal figlio adottivo di Cesare di ripristinare i *mores* dell'antica repubblica. Il vasto programma politico di Ottaviano includeva leggi volte a incoraggiare il matri-

<sup>14</sup>Sul problema della moda muliebre come sovvertitrice di un ordine sociale rigido, nel quale ad ogni ceto corrispondevano certi specifici modi di vestire, e sulle contromisure della vecchia nobiltà volte a controllare il fenomeno soprattutto per riaffermare la propria egemonia contro le classi capitalistiche emergenti, si vedano Owen "Le mode femminili e il loro controllo" e Vallone, *Il Canto XV del Paradiso*, pp. 23-28.

<sup>15</sup>Per la filatura e tessitura nel mondo ellenico si veda Lissarrague "Uno sguardo ateniese" e per le questioni della politica demografica augustea, Rousselle "La politica dei corpi: tra procreazione e continenza a Roma."

monio, il contenimento del flusso di denaro speso nei ricchi mercati greci ed egiziani per l'acquisto di merci e tessuti pregiati e la pudicizia e riservatezza muliebri, a lui tanto più care quanto meno osservate dall'irrequieta figlia Giulia. In un famoso passo dell'ottavo libro dell'*Eneide* Virgilio dà voce proprio a questa propaganda:

Inde ubi prima quies medio iam noctis abactae  
curriculo expulerat somnum, cum femina primum,  
cui tolerare colo vitam tenuique Minerva  
impositum, cinerem et sopitos suscitat ignis  
noctem addens operi, famulasque ad lumina longo  
exercet penso, castum ut servare cubile  
coniugis et possit parvos educere natos [...]

(Poi, come il primo riposo a mezzo il corso già della notte / avanzata aveva scacciato il sonno, quando dapprima la donna / cui è d'obbligo campare la vita col fuso e col tenue pregio / dell'arte sua, rinfocula la cenere e i tizzi sopiti / la notte aggiungendo al lavoro, e le serve attiva con lunghi / compiti a quella luce, per poter mantenere onesto / il letto dello sposo e allevare le sue piccole creature [...]])<sup>16</sup>

Che di propaganda<sup>17</sup> bella e buona si trattasse pare abbastanza chiaro se non altro per una certa qual incompatibilità della condizione di matrona — se non con la pia intenzione di preservare immacolato il talamo nuziale — almeno col fatto di essere ‘costretta’ a filare per povertà, pur potendo contare sull’aiuto delle ancelle<sup>18</sup>. Dobbiamo però evidenziare un più sottile elemento di vicinanza tra il ‘manifesto’ virgiliano e le parole di Cacciaguida. L’avo di Dante fa riferimento ad un tempo di limitata espansione urbanistica della città quasi ad esaltarne per contrasto la grandezza morale. Quella di Cacciaguida è la Firenze della prima cinta muraria. Il passo virgiliano, invece, è una similitudine fra il dio Vulcano che (dopo un’appassionata richiesta di Venere) si accinge all’attività notturna della fabbricazione delle armi di Enea<sup>19</sup> in vista dello scontro con Turno, da una parte,

<sup>16</sup> *Aen.* 8.406-413. In una nota al brano il traduttore Riccardo Scarcia sostiene che in questa donna Virgilio fuse l’immagine della matrona con quella della popolana. Torneremo fra breve sulla questione.

<sup>17</sup> Si veda al riguardo Rossini, “Cultural History” e Scarcia, “*Tenuis Minerva*”.

<sup>18</sup> Si veda sotto la nota al testo del grammatico Elio Donato.

<sup>19</sup> Gli antichi commentatori — o meglio detrattori — di Virgilio notarono peraltro quanto poco delicata fosse la richiesta di Venere, visto che Enea era la prova vivente dell’adulterio da lei consumato con Anchise. Non è d’altra parte improbabile che Virgilio stia qui giocando con le capacità tessili di Vulcano — che fu in grado di accalappiare in una rete metallica di ordito finissimo Marte e Venere

e, dall'altra, la povera massaia che, a notte fonda, lavora stoicamente con l'aiuto delle sue improbabili serve. Ma tutta la sezione precedente del libro ottavo dell'*Eneide* non ha un argomento qualsiasi. Essa tratta infatti del più antico nucleo urbanistico della futura Roma, allora non più che un villaggio di frugali pastori governati da Evandro che fondò, sul Palatino, la città di Pallantèa, accolse ed ospitò amichevolmente Enea e fu suo fedele alleato nella guerra contro i Rutuli e gli altri popoli del Lazio. Il sobrio re italico di origine greca accompagna Enea in quella che potremmo definire una ‘passeggiata archeologica’ che tocca quasi tutti i punti salienti dell’originario perimetro di Roma, così come fu in seguito definito dalla cerimonia del *septimontium* durante la quale gli abitanti delle sette antiche colline offrivano sacrifici nei loro rispettivi distretti, e lo ospita nella sua povera e disadorna dimora—posta sul Palatino come lo sarà anche quella di Augusto, autorevole committente del poema. Anche nella biografia di Augusto tratteggiata da Svetonio ritroviamo, scanditi cronologicamente e forse in parte enfatizzati, tutti gli elementi di questa ideologia augustea: l'austerità di costumi, il ritorno all'antica frugalità dei padri, l'importanza del lanificio muliebre. Ho parlato di ideologia non a caso, perché sarebbe difficile — senza commettere un grave errore di prospettiva storica — vedere nelle fattezze della ‘povera’ matrona dell'*Eneide* quelle di Livia, seconda moglie di Augusto (certamente aristocratica e legata al conservatore mondo occidentale della grande proprietà fondataia ma altrettanto certamente non assidua e notturna filatrice), o quelle di sua sorella Ottavia (pur moglie leale di Antonio) o addirittura quelle di sua figlia Giulia (assai chiacchierata nel bel mondo e poi punita dal padre per la sua eccessiva disinvolta sentimentale e che forse rappresentò in qualche modo gli interessi del capitale commerciale investito nei traffici con l'oriente greco ed egiziano)<sup>20</sup>. Ma lasciamo che siano le fonti a descrivere questo tratto della personalità e dell'azione propagandistica di Augusto che molto probabilmente servì da puntello per il paragone virgiliano e che ci permette di avvicinare così tanto l'antica Firenze del buon tempo antico, contenuta — si direbbe quasi riassunta — topograficamente nella cerchia delle mura ‘*carolingi*’, alla Roma ‘sacrile’ dei sette colli originari, incluso quello venerabile del Palatino dove Augusto, come Evandro, scelse di abitare:

Instrumenti eius et supellectilis parsimonia apparent etiam nunc residuis lectis

---

colti in flagrante adulterio (si vedano in proposito anche le *Metamorfosi* di Ovidio, 4.171-89 e Rossini, “Cultural History”, p. 29). Si ricordi inoltre che Venere aveva fra i suoi epitetti greci quello di *dolóplοkos*, e cioè ‘tessitrice di inganni’.

<sup>20</sup>Si veda Sirago, *Femminismo a Roma nel primo Impero*, pp. 65-66.

atque mensis, quorum pleraque vix privatae elegantiae sint. Ne toro quidem cubuisse aiunt nisi humili et modice instrato. Veste non temere alia quam domestica usus est, ab sorore et uxore et filia neptibusque confecta; togis neque restrictis neque fusis, clavo nec lato nec angusto, calciamentis altiusculis, ut procerior quam erat videretur. Et forensia autem et calceos numquam non intra cubiculum habuit ad subitos repentinatos casus parata<sup>21</sup>.

(Le sue suppellettili e i suoi arredi domestici erano assai dimessi, come si vede dai letti e dalle tavole conservate fino ai giorni nostri, la cui gran parte appena si addice all'eleganza di un privato cittadino. Si dice che non dormisse che su un letto modesto e senza coperte preziose. Non portò altra veste che le semplici tuniche cucite in casa di volta in volta da sua sorella, da sua moglie, da sua figlia o dalle sue nipoti; le sue toghe non erano né striminzite né abbondanti, la listatura di porpora né grande né piccola, le scarpe erano piuttosto alte, per sembrare di statura più imponente. Tenne sempre nella sua camera da letto vestiti da campagna e calzature preparati per casi imprevisti e improvvisi.)<sup>22</sup>

In un momento di forte recessione economica, in cui c'è bisogno di limitare le spese per generi di lusso che drenano pericolosamente il mercato italico, di restaurare gli antichi costumi di pudicizia per preservare il carattere morale dei cittadini, di promuovere la coesione delle classi e di incentivare le nascite per rimediare ai disastri delle guerre civili, è comprensibile che Augusto si preoccupi di richiamare tutti, matrone incluse, a standard morali più alti. Allo stesso modo è prevedibile che Cacciaguida rintracci tanto nell'ascesa e nell'espansione eccessiva della classe mercantile quanto nel declino dell'antica nobiltà la causa dei guasti morali della sua Firenze, criticando il comportamento delle sue matrone, lo spopolamento delle famiglie, l'esagerata ostentazione di ricchezza individuale ed urbanistica e riservando alle donne reprimende tanto più aspre in quanto esse richiamano e rinforzano i temi dell'episodio parallelo di Forese.

Il commentatore virgiliano Elio Donato, nel glossare il passo del libro ottavo dell'*Eneide* sopra citato, aveva esplicitamente sottolineato che il lavoro notturno della 'matrona' virgiliano-augustea era un'antidoto all'adulterio:

Quemadmodum solet femina labore et honestate lanificii necessitatibus domesticis subvenire, non turpibus lucris, castum servatura mariti coniugium

<sup>21</sup> Svetonio, *Divus Augustus*, cap. 73 p. 72. Rilevanti per la ricostruzione dell'ideologia dell'austerità di stampo augusto sono anche i capitoli 64, 65 e 72 (e fra di essi specialmente il 64, in cui si ricorda come Augusto avesse imposto alla figlia e alle nipoti la pratica del lanificio).

<sup>22</sup> Qui e in seguito, a meno che non sia indicato altrimenti, le traduzioni in italiano sono mie.

et pastura liberos suos non gravatur vigilare per noctem, conficere ad lumen stamina et exercere famulas suas, sic et Vulcanus placiturus uxori mollia strata deseruit laborem paeferens voluptati. Ut instantiam Vulcani in armorum preparatione poeta describeret, comparavit ei feminam pauperem, quae non tantum alimoniae suaे verum etiam natorum sollicitudine tangeretur et castitatem maritali toro debitam cuperet custodire. Huic famulas dedit, quas nos manus debemus accipere quae ancillarum vice laborabant: ceterum unde illi ancillarum substantia fuit, cum ipsam describat impositum cinerem et sopitos ignis suscitare neque ad lucernam, sed ad lumen suscitati ignis operari? <sup>23</sup>

(Al modo in cui la donnetta suole, con lo sforzo pudico del lanificio, far fronte alle necessità familiari e non già procacciarsi turpi guadagni, nell'intento di conservare puro il suo vincolo coniugale col marito e, certa così di sostentare i suoi figlioli, non avverte la fatica di lavorare di notte, di non filare lo stame alla luce del giorno e di gravare di lavoro le ancelle, così anche Vulcano, nell'intento di compiacere sua moglie, lasciò le morbide coltri preferendo alla voluttà il lavoro. A descriver meglio i casi di Vulcano, impegnato nella preparazione delle armi, il poeta lo paragonò ad una donna povera, che non viene toccata tanto dal desiderio d'impinguare il suo patrimonio quanto da quello di provvedere ai suoi figli e che desidera fortemente, com'è giusto, conservare puro il talamo nuziale. A questa donna [Virgilio] ha dato delle domestiche che noi dobbiamo considerare le sue mani stesse che lavorano al posto di quelle: d'altra parte, come avrebbe potuto la poveretta contare su delle ancelle quando il poeta la descrive intenta a riattizzare le braci e ravvivare la fiamma e a lavorare neppure alla luce di un lume ma a quella del focolare?)

Del resto anche l'esegesi serviana ad un altro passo dello stesso libro ottavo dell'*Eneide* aveva stabilito con precisione il collegamento tra il domestico lavoro muliebre della filatura e la preservazione della castità, questa volta attraverso l'esempio prestigioso di Lucrezia:

"Nec non Tarquinium ejectum Porsenna iubebat." Tarquinius Superbus habuit perditos filios, inter quos Arruntem. Qui dum in castris esset, patre suo Ardeam obsidente, et ortus esset inter eum et Collatinum, maritum Lucretiae, de uxoris sermo, eo usque processit contentio, ut ad probandos earum mores arreptis equis statim domos suas simul proficiserentur. Ingressi itaque civitatem Collatiam, ubi fuit Lucretiae domus, invenerunt eam lanificio operam dantem et tristem propter mariti absentiam. Inde ad Arruntis domum profecti cum uxorem eius invenissent cantilenis et saltationibus indulgentem, reversi ad castra sunt. Quod Arruns dolens cum de expugnanda Lucretiae castitate cogitaret, mariti eius nomine epistulam finxit et dedit

---

<sup>23</sup>Donato, *Interpretationes Vergilianae*, 2:175-76. Qui Donato risolve l'aporia della matrona 'povera' provvista di ancelle scegliendo recisamente di considerare la donna una popolana e le ancelle un'allegoria delle sue mani laboriose.

Lucretiae, in qua hoc continebatur, ut Arruns susciperetur hospitio. Quo facto per noctem stricto gladio eius ingressus cubiculum cum Aethiope, hac arte egit ut secum coiret, dicens: "Nisi mecum concubueris, Aethiopem tecum interimo, tamquam in adulterio deprehenderim." Timens itaque Lucretia ne castitatis amore famam deperderet, quippe quam sine purgatione futuram esse cernebat, invita turpibus imperiis paruit<sup>24</sup>.

(“E Porsenna imponeva il ritorno dell'esiliato Tarquinio.” Tarquinio il Superbo ebbe dei figli dissennati. Fra di essi vi fu Arrunte. Mentre questi si trovava in accampamento durante l'assedio di cui suo padre aveva cinto Ardea, essendo nata fra di lui e Collatino — marito di Lucrezia — una discussione sulle proprie mogli e poi una sfida, montati a cavallo, si risolsero su due piedi a far ritorno alle proprie dimore per mettere alla prova la virtù delle rispettive consorti. Entrati dunque nella città di Collatina, domicilio di Lucrezia, la trovarono intenta alla filatura della lana e triste per l'assenza del marito. Successivamente, giunti a casa di Arrunte, avendo trovato la di lui moglie che si trastullava con canti e balli, fecero ritorno al campo. Arrunte si doleva dell'accaduto e, pensando a come poter espugnare la castità di Lucrezia, spacciandosi per Collatino, le scrisse una lettera falsa in cui il marito richiedeva a sua moglie di offrire ospitalità ad Arrunte. Fatto questo, armato, durante la notte entrò nella stanza da letto di Lucrezia con un Etiope e con questo stratagemma la forzò a concedersi a lui. Arrunte le disse: “Se non mi ti concedi ucciderò te e l'Etiope come se vi avessi sorpreso in flagrante adulterio.” Perciò Lucrezia, temendo per amore di castità di perderne irrimediabilmente la fama, contro la sua stessa volontà si sottomise ai suoi turpi voleri.)

La forza di tale stratificazione poetica, antica e fortemente ideologizzata, fa capolino persino in Fedro, probabilmente vissuto proprio ai tempi di Augusto e traduttore di favole esopiche, la cui opera ebbe una certa fortuna anche presso i compilatori medievali<sup>25</sup>. Nella quinta favola del quarto libro, intitolata *Poeta*, egli racconta la strana storia di un'eredità:

Quidam decedens tres reliquit filias:  
unam formosam et oculis venantem viros;  
at alteram lanificam et frugi rusticam;  
devotam vino tertiam et turpissimam. (Fedro, *Favole*, vv. 3-6)

<sup>24</sup>Servio, *In Vergilii Carmina commentarii*, 2:291. Si tratta di Aen. 8.646, in cui, durante l'*ékfrasis* dello scudo di Enea, si parla di Porsenna che richiamò i re Tarquini a Roma revocandone l'esilio. Per il trattamento ovidiano e liviano della storia si veda Bowen, *The Story of Lucretia*.

<sup>25</sup>Sulla questione della conoscenza di Esopo da parte di Dante attraverso compilazioni medievali si legga la voce “Esopo” dell’*Enciclopedia Dantesca*, 2:729-30, curata da Clara Kraus. Tuttavia, ai fini della presente analisi la conoscenza dantesca di questa specifica favola è, come si vedrà, irrilevante.

(Un tale morendo lasciò tre figlie: / una bella che si mangiava gli uomini con gli occhi, / un'altra intenta al filare la lana e di abitudini sobrie, / la terza dedita al vino e bruttissima)

Alla sua morte egli, per non scontentarle in modo troppo scoperto e dare all'atto una parvenza di equità, lega alle tre figlie le sue sostanze a patto che si tratti di semplice detenzione senza godimento o proprietà dei beni stessi e che, alla cessazione di questo periodo di ‘imperfetto usufrutto’, esse versino alla madre una quietanza di cento sesterzi. Il testamento presto si rivela un difficile rompicapo per la cittadinanza ateniese che tenta invano di interpretarlo. Stanca di tale giuridica esegesi la madre un bel giorno divide le sostanze:

Seponit moechae vestem, mundum muliebrem,  
Lavationem argenteam, eunuchos, glabros;  
Lanificae agellos, pecora, villam, operarios,  
Boves, iumenta et instrumentum rusticum;  
Potrici plenam antiquis apothecam cadis,  
Domum politam et delicatos hortulos.      (*Fedro*, *Favole*, vv. 21-26)

(Alla lasciva assegna—mondo di donne!— / delle vesti, dei bacili d’argento, eunuchi e paggi; / alla lanifica dei campicelli, delle greggi, la casa di campagna, / buoi, somieri e strumenti per lavorare la terra; / per la beona una cantina piena di antiche giare, / la casa arredata e gli orti coltivati)

Ma a questo punto, fra il plauso ignaro della folla ateniese, interviene proprio Esopo, il *poeta* del titolo, a contestare la spartizione dell'eredità. Richiesto della propria opinione, egli propone che la casa e i verzieri vengano assegnati alla lanifica, le vesti, i gioielli e la servitù alla bevitrice e, infine, i possedimenti rustici alla vanesia mangiatrice di uomini. Esopo è infatti convinto che la brutta venderà tutte le ricchezze per procurarsi il vino agognato, la lasciva si libererà dei possedimenti di campagna per acquistare gioie e vestiti, mentre la lanifica morigerata, nostalgica della vita agreste, alienerà per qualsiasi cifra la bella dimora arredata e gli orti annessi pur di tornare al suo sano stile di vita. Solo questo, infatti, garantirà l'avverarsi dei desideri testamentari paterni: esse non possiederanno più ciò che fu loro assegnato e restituiranno i cento sesterzi alla madre in quanto parte del denaro ricavato dalle vendite liberatrici. Lungi dal porre le tre donne sullo stesso piano morale, l'apologo (se possibile) radicalizza ancor di più, nella sua semplicità paremiografica feroce e contadina, l'incompatibilità di una natura casta e pudica col lusso, coi gioielli e coi vizi della carne — la vergiana maledizione, insomma, della ‘roba’. Questa, ovviamente, torna ad affiorare *a fortiori* nel suo bacino d’elezione, e cioè quello della letteratura satirica. Nella sua sesta e più nota *Satira*, vero e proprio condens-

sato di plurisecolare misoginia, Giovenale, che visse a cavallo tra il primo ed il secondo secolo dopo Cristo, combina assai efficacemente gli elementi ideologici le cui vicende abbiamo fin qui seguito. Parlano in termini generali dell'adulterio, egli si chiede da cosa derivi tanto abominio sociale e finisce poi per rivolgere all'Urbe la solita accusa di aver abbandonato la frugalità di un tempo:

Unde haec monstrata tamen vel quo de fonte requiris?  
 praestabat castas humilis fortuna Latinas  
 quondam, nec vitiis contingi parva sinebant  
 tecta labor somnique breves et vellere Tusco  
 vexatae duraeque manus ac proximus urbi  
 Hannibal et stantes Collina turre mariti.  
 Nunc patimur longae pacis mala, saevior armis  
 luxuria incubuit victumque ulciscitur orbem.  
 Nullum crimen abest facinusque libidinis ex quo  
 paupertas Romana perit. (*Iuv.* 6.286-95)

(Ma da dove scaturiscono queste mostruosità? / Anticamente la castità delle donne del Lazio era dovuta alla frugalità. / Né le piccole modeste dimore permettevano che esse venissero contaminate dal vizio / e lo stesso effetto avevano il lavoro, il poco riposo e le mani indurite / dal vello etrusco e Annibale ormai vichino all'Urbe / e i loro mariti di guardia alla porta Collina. / Oggi invece soffriamo i risultati di una pace assai lunga. / Il lusso sfrenato, nemico più agguerrito di uno che vesta le armi, / incombe su di noi e fa le vendette di un mondo conquistato da Roma. / Dal momento in cui la povertà romana scomparve / Nessuna nefandezza, nessun atto di libidine ci è stato risparmiato.)

L'autore, che non esita a farsi beffe di una tal Ognulnia che prende in affitto vestiti importanti anche solo per recarsi a vedere i giochi circensi (v. 352), affronta direttamente anche il tema del lusso femminile, riflesso nelle vesti ricercate e nei gioielli di fine fattura, collegandolo direttamente al desiderio muliebre di fare bella figura in pubblico. Una bella figura che, per quanti sacrifici possa comportare, è ampiamente ripagata dai momenti più casual trascorsi dalla donna con i suoi amanti:

Nil non permittit mulier sibi, turpe putat nil,  
 cum viridis gemmas collo circumdedit et cum  
 auribus extensis magnos commisit elenchos.  
 Intolerabilius nihil est quam femina dives.  
 Interea foeda aspectu ridendaque multo  
 pane tumet facies aut pinguis Poppaea  
 spirat et hinc miseri viscantur labra mariti.  
 Ad moechum lota veniunt cute. Quando videri  
 vult formonsa domi? Moechis foliata parantur,  
 his emitur quidquid graciles huc mittitis Indi. (*Iuv.* 6. 457-66)

(Nulla una donna si perita di fare, nulla considera turpe / quando si allaccia al collo pietre verdi e quando / di grandi perle grava le povere orecchie col risultato di allungarle. / Nulla è più insopportabile di una donna ricca. / Intanto, ridicola e goffa, si deturpa il volto con / matasse di pasta di pane o emana odore di unguento di Poppea / e le labbra del povero marito ne restano invischiate. / Ma all'amante si presenterà acqua e sapone. / Quando mai desidera esser bella se se ne sta in casa? / I profumi delicati sono per i suoi amanti; / per loro compra ogni essenza che voi gracili Indi ci esportate.)

È ora il momento di considerare come l'ideologia dell'*austerity* romana e il suo netto rifiuto del lusso femminile si fondessero, nella prodigiosa memoria dantesca, con un'altra tradizione, quella biblica della 'donna forte', *mulier fortis*, antitetica alla 'donna straniera', *mulier aliena*.

#### 4. *L'alveo biblico-patrastico.*

*Sed et mulieres doctae dederunt, quae neverant, hyacinthum purpuram et vermiculum ac byssum. (Exod. 35.26)*

(Inoltre, tutte le donne che ne furono capaci filarono e portarono tessuti di porpora, di scarlatto e di bisso [al Santuario dell'Altissimo])

Sin qui la nostra analisi si è limitata al mondo classico, e, all'interno della sua tradizione, si è privilegiata l'immagine della filatura. È giusto però allargare l'indagine ermeneutica all'alveo biblico e alla ricezione patristica dei suoi contenuti per poter meglio valutare la portata di certe strutture narrative o, meglio, di certi '*script*' veterotestamentari che, assai probabilmente, influenzarono la descrizione dantesca della Firenze di Cacciaguida ben al di là del mero *tópos* della filatura. Della sua Firenze, come si è detto, Dante critica, attraverso le parole del suo antenato, non solo i costumi muliebri, ma più in generale l'eccessivo sfarzo corruttore dell'antica frugalità. Certamente i costumi delle donne — anche per ragioni simbolico-allegoriche che tratteremo nell'ultima sezione di questo saggio — sono l'indicatore più vistoso di cui Dante può disporre per il suo discorso di critica sociale, ma l'occhio del poeta si spinge oltre nella direzione di un rifiuto delle pratiche capitalistiche della rampante borghesia del comune fiorentino. La sete di guadagni spinge i padri di famiglia — preoccupati anche dall'eventuale necessità di procurare una dote alle figlie — a percorrere lontane rotte commerciali. A sua volta l'assenza dei mariti incoraggia le donne ad abbandonare il loro ben delimitato spazio domestico (della cui angustia Boccaccio si lamentera nel già citato *Proemio del Decameron*) e a far sempre più bella mostra di sé. Lo spazio socialmente vivibile dalle donne, dunque, si allarga e, per giunta, fatto ancor più rilevante nell'ottica di Dante, per le ragioni sbagliate<sup>26</sup>. Usando la famosa tripartita distinzione di Hannah Arendt e la sua terminologia, verrebbe voglia di dire che per le

donne virgiliane e dantesche — fatta salva l’umana generale condizione del *labor* (la fatica insita nel vivere biologico) — le dimensioni del *work* (impegno traformatore della realtà in senso tecnico-produttivo) e dell’*action* (impegno di natura politico-sociale non dettato dall’esigenza dell’attività tecnica) vengono a fondersi. La fonte biblica che Dante ebbe sotto gli occhi esorbita la pura e semplice immagine della filatura, mettendo anch’essa in luce — anche se in un contesto diverso — tutti gli elementi della dissoluzione dell’ordine sociale fiorentino stigmatizzati da Dante, quali l’eccessiva importanza annessa all’attività commerciale, il lusso, la cura smodata dell’esteriorità nonché l’impudicizia che da tali atteggiamenti consegue. Si tratta del libro dei *Proverbi*<sup>27</sup>, nel medioevo erroneamente attribuito a Salomone, in cui la polarità ‘donna straniera’-‘donna forte’, *mulier aliena-mulier fortis*, sembra fare il paio con quella instaurata da Dante fra la coeva Firenze infernale e quella edenica di Cacciaguida. Nell’ultimo capitolo del libro, dopo gli ammonimenti della regina madre al re di Massa Lemuel, un maestro anonimo<sup>28</sup> tesse — *no pun intended* — l’elogio della donna idea-

---

<sup>26</sup>Sarebbe piuttosto semplicistico, pertanto, vedere nell’arringa di Cacciaguida soltanto una manifestazione *ante litteram* della nostalgia di tipo maschilista che tende a rifugiarsi in un passato dorato innanzi alla tanto temuta avanzata delle istanze femministe. Mi rifaccio ai concetti espressi in modo convincente da Doane e Hodges in *Nostalgia and Sexual Difference*, p. xiii.

<sup>27</sup>Per un’ottima visione d’insieme dei problemi che concernono i vari nuclei narrativi del libro e la loro genesi non si può prescindere dal commento di Schökel e Vílchez Lindez nella loro traduzione de *I Proverbi*. La gran parte dei commentatori danteschi, con la significativa eccezione di Tommaseo, Scartazzini, Campi, Mattalia e Singleton—che pure non dedicano più di due o tre righe al passo dei *Proverbi*—non hanno esplorato il collegamento con la fonte biblica. Omettono il riferimento anche *Lecturae Dantis* del canto più recenti quali quelle di Cristina della Coletta, “XV” in *Lectura Dantis Virginiana*, 3:213-28; di Paolo Mario Sipala, “Canto XV” in *Lectura Dantis Neapolitana*, pp. 309-322; di Antonio Stäuble, “Canto XV” in *Lectura Dantis Turicensis*, 3:219-29 e lo studio di Carmelo Ciccia nel suo *Allegorie e simboli nel Purgatorio*, pp. 139-49. Il testo dei commentatori Tommaseo, Scartazzini, Campi, Mattalia e Singleton è stato consultato nella versione elettronica disponibile nel database del *Dartmouth Dante Project* (<http://dante.dartmouth.edu/>), la cui realizzazione è stata curata nel corso degli ultimi anni da Robert Hollander.

<sup>28</sup>Che si tratti di un anonimo maestro è autorevolissima opinione di Schökel-Lindez nel loro *I Proverbi*, p.614; tesi che si oppone a quella, che in passato pure godette di un certo seguito, che vorrebbe individuare proprio in Lemuel l’autore del canto elogiativo di una donna ideale le cui caratteristiche sarebbero quelle della regina sua madre.

le, che egli definisce *eshet chail*, ‘*mulier fortis*’, ‘donna forte’:

Mulierem fortem quis inveniet? Procul et de ultimis finibus pretium eius.  
Confidit in ea cor viri sui et spoliis non indigebit.  
Reddet ei bonum et non malum omnibus diebus vitae suae.  
Quaesivit lanam et linum et operata est consilio manuum suarum.  
Facta est quasi navis institoris de longe portat panem suum.  
Et de nocte surrexit deditque praedam domesticis suis et cibaria ancillis suis.  
Consideravit agrum et emit eum de fructu manuum suarum plantavit  
vineam.  
Accinxit fortitudine lumbos suos et roboravit brachium suum.  
Gustavit quia bona est negotiatio eius non extinguetur in nocte lucerna illius.  
Manum suam misit ad fortia et digitii eius adprehenderunt fusum.  
Manum suam aperuit inopi et palmas suas extendit ad pauperem.  
Non timebit domui sua a frigoribus nivis omnes enim domestici eius vestiti  
duplicibus.  
Stragulam vestem fecit sibi byssus et purpura indumentum eius.  
Nobilis in portis vir eius quando sederit cum senatoribus terrae.  
Sindonem fecit et vendidit et cingulum tradidit Chananeo.  
Fortitudo et decor indumentum eius et ridebit in die novissimo.  
Os suum aperuit sapientiae et lex clementiae in lingua eius.  
Considerat semitas domus sua et panem otiosa non comedet.  
Surrexerunt filii eius et beatissimam praedicaverunt vir eius et laudavit eam.  
Multae filiae congregaverunt divitias tu supergressa es universas.  
Fallax gratia et vana est pulchritudo mulier timens Dominum ipsa laudabitur.  
Date ei de fructu manuum suarum et laudent eam in portis opera eius.

(Prov. 31.10-31)

(Una donna completa chi potrà trovarla? Il suo valore è immenso. / In lei confida il cuore del marito e non verrà a mancargli il profitto. / Essa gli dà felicità e non dispiacere per tutti i giorni della sua vita. / Si procura lana e lino e li lavora con le sue mani esperte. / Ella è simile alla nave di un mercante che porta da lontano le provviste. / Si alza quando ancora è notte e prepara il cibo alla sua famiglia e alle sue domestiche. / Adocchia un campo e lo compra e con il frutto delle sue mani pianta una vigna. / Si cinge con energia i fianchi e spiega la forza delle sue braccia. / È soddisfatta, perché il suo traffico va bene, neppure di notte si spegne la sua lucerna. / Stende la sua mano a opere degne e mena il fuso con le dita. / Apre le sue mani al misero, stende la mano al povero. / Non teme la neve per la sua famiglia, perché tutti in casa hanno una doppia veste. / Si fa delle coperte, di lino e di porpora sono le sue vesti. / Suo marito è stimato alle porte della città dove siede con i maggiorenti del paese. / Confeziona tele di lino e le vende e fornisce cinture al mercante. / Forza e decoro sono il suo vestito e riderà nell'avvenire. / Apre la bocca con saggezza e sulla sua lingua c'è dottrina di bontà. / Sorveglia l'andamento della casa; il pane che mangia non è frutto di pigrizia. / I suoi figli sorzano a proclamarla beata e suo marito a farne l'elogio: / “Molte figlie hanno com-

piuto cose eccellenti, ma tu le hai superate tutte!” / Fallace è la grazia e vana è la bellezza, ma la donna che teme Dio è da lodare. / Ricompensatela del frutto delle sue mani e le sue stesse opere la lodino pubblicamente.)

La convergenza col testo dantesco—ma soprattutto con quello virgiliano—è sorprendente. Essa è stata notata da pochi critici<sup>29</sup> e per di più da quei pochi nient'affatto approfondita. La possibile doppia dipendenza di Dante dalla *Bibbia* e dall'*Eneide* è peraltro qualcosa che questo studio intende proporre per la prima volta. Anche nel passo biblico l'attività della filatura si accompagna alla virtù muliebre, ma questa ebrea virtuosa è molto più indipendente della sua controparte fiorentina e, per certi versi, mostra un profilo addirittura imprenditoriale. Tuttavia, la similitudine fra la ‘donna forte’ e la nave di un mercante sottolinea la forza ‘centripeta’ dell’attività di questa ‘massaia’: ella infatti attira ricchezza verso la sua famiglia e non sciupa capitali nell’acquisto di merci preziose a tutto vantaggio delle economie dei lontani paesi produttori. Cionondimeno, nella delineazione della ‘donna forte’ l’elemento di ‘circoscrizione’ urbanistica, di delimitazione cioè di uno spazio ‘sacrale’ che circoscriva la frugale comunità delle origini e, di conseguenza, la famiglia in essa inserita, pare dissolversi. In verità la ‘matrona ebraica’ sembra essere persino chiamata ad occupare una porzione considerevole dello spazio sociale in quanto ella deve essere donna abile, responsabile, fedele e capace di garantire a se stessa e al suo compagno un certo successo economico ed un’ottima reputazione. Ma l’elemento di limitazione, di circoscrizione e di esclusione non viene perduto del tutto. La preoccupazione della società israelitica che si rispecchia nel libro dei *Proverbi* è quella di mantenere intatte le proprie radici attraverso un’opportuna politica matrimoniale<sup>30</sup>. Il giovane uomo a cui si rivolgono questi insegnamenti deve scegliersi una moglie all’interno del suo clan, all’interno della sua comunità. E in questo senso è il corpo stesso della donna a

---

<sup>29</sup>Oltre allo sparuto gruppo menzionato sopra l’unico commentatore che, assai di recente, ha citato il passo di *Prov.* 31 è Gustavo Costa, “Il canto XV del Paradiso.” In quello che forse può considerarsi il più eruditio commento al canto prodotto sino ad oggi, Costa non tocca la fonte biblica che di passata. Del resto non vi è commentatore dantesco che abbia collegato il *fuso e il pennecchio* evocati da Cacciaguida al passo dell’*Eneide* che abbiamo studiato nella sezione precedente. L’unico studioso, non a caso ignaro dell’arringa di Cacciaguida in quanto biblista, che sentì la vicinanza del luogo virgiliano alla descrizione salomonica della *mulier fortis* fu Thomas Thomason Perowne nella sua edizione *The Proverbs*, p. 189.

<sup>30</sup>Si veda il commento di Schökel-Lindez ai *Proverbi*, pp. 614-16.

contenere in sé una delimitazione geografica, a farsi spazio che delimita la virtù e la saggezza. Da chi deve dunque guardarsi questo giovane figlio d'Israele? Egli deve prestare particolare attenzione a non farsi irretire dalla donna 'straniera' '*issha zara*' o, nel latino della *Vulgata*, 'mulier aliena':

Fili mi custodi sermones meos et praecepta mea reconde tibi.  
Serva mandata mea et vives et legem meam quasi pupillam oculi tui.  
Liga eam in digitis tuis scribe illam in tabulis cordis tui.  
Dic sapientiae soror mea es et prudentiam voca amicam tuam.  
Ut custodiat te a muliere extranea et ab aliena quae verba sua dulcia facit.  
De fenestra enim domus meae per cancellos prospexi.  
Et video parvulos considero vecordem iuvenem.  
Qui transit in platea iuxta angulum et propter viam domus illius graditur.  
In obscuro advesperascente die in noctis tenebris et caligine.  
Et ecce mulier occurrit illi ornata meretricio praeparata ad capiendas animas  
garrula et vaga.  
Quietis inpatiens nec valens in domo consistere pedibus suis.  
Nunc foris nunc in plateis nunc iuxta angulos insidians.  
Adprehensemque deosculatur iuvenem et procaci vultu blanditur dicens.  
Victimas pro salute debui hodie reddidi vota mea.  
Idcirco egressa sum in occursum tuum desiderans te videre et repperi.  
Intexui funibus lectum meum stravi tapetibus pictis ex Aegypto.  
Aspersi cubile meum murra et aloë et cinnamomo.  
Veni inebriemur uberibus donec inlucescat dies et fruamur cupitis amplexibus.  
Non est enim vir in domo sua abiit via longissima.  
Saccum pecuniae secum tulit in die plenae lunae reversurus est domum suam.  
Inretivit eum multis sermonibus et blanditiis labiorum protraxit illum.  
Statim eam sequitur quasi bos ductus ad victimam et quasi agnus lasciviens et  
ignorans quod ad vincula stultus trahatur.  
Donec transfigat sagitta iecur eius velut si avis festinet ad laqueum et nescit  
quia de periculo animae illius agitur.  
Nunc ergo fili audi me et adtende verba oris mei.  
Ne abstrahatur in viis illius mens tua neque decipiaris semitis eius.  
Multos enim vulneratos deiecit et fortissimi quique interfecti sunt ab ea.  
Viae inferi domus eius penetrantes interiora mortis.

(*Prov.7.1-27*)

(Figlio mio, custodisci le mie parole e riponi i miei precetti nel tuo cuore. / Osserva ciò che ti ingiungo e vivrai, i miei insegnamenti siano come la pupilla del tuo occhio. / Legali alle tue dita, scrivili sulla tavola del tuo cuore. / Di' alla sapienza: "Tu sei mia sorella", e chiama amica la cauta intelligenza, / perché ti preservi dalla donna forestiera, dalla straniera che ha parole melliflue. / Stavo guardando fuori da dietro le grate della finestra della mia casa / e scorsi fra i giovinetti un disennato. / Attraversava la piazza, all'angolo della forestiera, e s'incamminava verso

la sua casa, / all’imbrunire, con l’oscurità del crepuscolo. / Ed ecco farglisi incontro una donna, in vesti di prostituta e capace di blandire. / Non sopporta la pace, non sa tenere i piedi in casa sua. / Ora per la strada, ora per le piazze, ora tende il suo agguato in un angolo. / Afferra il giovane, poi lo bacia e con volto malizioso gli dice: / “Dovevo offrire dei sacrifici e oggi ho sciolto i miei voti; / per questo sono uscita incontro a te per cercarti e ti ho trovato. / Ho messo coperte sul mio letto fatte di tela fine d’Egitto; / ho sparso sul mio giaciglio mirra, aloe e cannella. / Vieni, ubriachiamoci d’amore fino al mattino, godiamo insieme dei piaceri del letto, / perché mio marito non è in casa. È partito per un lungo viaggio e / ha portato con sé il sacchetto del denaro, tornerà a casa col plenilunio.” / Lo lusinga con tante coccole, lo seduce coi suoi baci lascivi; / egli, imprudente, la segue senza esitazione, come un bue che va al sacrificio; come un agnellino contento di giocare coi lacci che lo tirano via, / finché una freccia non gli lacera il fegato; come un uccello che si precipita nella rete e non sa che rischia la vita. / Ora, figlio mio, ascoltami, fa’ attenzione a ogni parola che esce dalla mia bocca. / Il tuo animo non si lasci attirare verso le sue vie, non percorra i suoi sentieri, / perché molti ne ha fatti cadere trafitti e tutte le sue vittime erano uomini valenti. / La sua casa è la strada per gli inferi, che scende nei penetrali della morte.)

La donna ‘straniera’ è considerata da autorevoli biblisti un emblema della prostituta più o meno professionale o comunque della donna non appartenente alla stirpe ebraica, ma a uno dei tanti popoli con cui gli Israeliti vennero in contatto e che tale professione spesso esercitavano anche a fini di culto, come voto alla dea Astarte — e questo renderebbe ragione della cena votiva alla quale la donna vuole invitare l’ignaro giovincello, visto che la prassi prevedeva che la carne dell’animale immolato in un sacrificio di comunione per il compimento di un patto votivo venisse consumata interamente il giorno stesso del rito<sup>31</sup>. Nelle parole del libro dei *Proverbi* vediamo quindi riflesse le immagini della *barbara Barbagia* e delle *saracine* evocate da Forese Donati. Inoltre, nel libro salomonico la ‘donna straniera’ è associata al lusso nel vestire e all’arredo sfarzoso della dimora, tutti tratti caratteristici di una pericolosa esteriorità che mal si concilia con la forza morale dei figli di Davide. L’*aliena* è poi anch’essa vittima, e al tempo beneficiaria, dei traffici commerciali che tengono occupato suo marito in una terra lontana, come le depravate fiorentine *per Francia nel*

---

31 Si veda il commento ai *Proverbi* di Schökel-Lindez, pp. 204, 258-59 e 264-66.

32 Al riguardo si veda il vol. 9 de *The Feminist Companion to the Bible* e soprattutto i saggi di Fontaine, “The Social Roles of Women in the World of Wisdom” e Heijerman, “Who Would Blame Her?”. La Heijerman arriva a definire la ‘donna strana’, o ‘straniera’, ‘una rivale dal punto di vista della madre’—proprio per il suo ruolo di perturbatrice della tradizionale coesione familiare.

*letto diserte*. Autorevoli studiose del testo biblico di estrazione femminista<sup>32</sup> hanno addirittura avanzato l'ipotesi che le varie negative descrizioni della *mulier aliena*, rintracciabili anche nel secondo e quinto capitolo dei *Proverbi* (*Prov.* 2.16 e *Prov.* 5.20), si debbano proprio alla necessità — avvertita dai compilatori del libro ‘salomonico’ — di imitare letterariamente l'insegnamento casalingo delle madri israelitiche, che avevano gran cura di mostrare ai loro figli i rischi connessi a un matrimonio con una straniera e che ci ricorderebbero, così, da vicino le donne fiorentine intente a trasmettere oralmente i racconti delle origini romane della città di Dante, vere e proprie vestali del culto dell'antica e sobria Firenze.

Del resto proprio Gerusalemme, quella città celeste che costituisce la filigrana ideale della Firenze edenica di Cacciaguida—contrapposta alla Firenze infernale del presente, era stata considerata una prostituta per la sua infedeltà morale nel libro di *Ezechiele*.

Et ornata es auro et argento et vestita es byssō et polymito et multicoloribus, similam et mel et oleum comedisti et decora facta es vehementer nimis et profecisti in regnum.

Et egressum est nomen tuum in gentes propter speciem tuam quia perfecta eras in decore meo quem posueram super te dicit Dominus Deus.

Et habens fiduciam in pulchritudine tua fornicata es in nomine tuo et exposuisti fornicationem tuam omni transeunti ut eius fieres. (*Ezech.* 16.13-15)

(Ti adornasti d'oro e d'argento e le tue vesti erano di bisso, di seta e ricamate; / ti cibasti di fior di farina e di miele e d'olio; diventasti bellissima oltre ogni misura e regina. / Il tuo nome fu famoso tra le genti per la tua bellezza, che era perfetta, e che io ti avevo elargito, dice il Signore Dio. / Tu, poi, inorgogliata della tua bellezza e del tuo nome, ti sei prostituita concedendo i tuoi favori ad ogni passante.)

E anche Babilonia, la cui immagine Dante spesso sovrappone a quella della Firenze infernale,<sup>33</sup> era stata presentata dal profeta Baruc come una città del vizio, popolata da pagani che adornano di vesti preziose i loro idoli — come si fa con una giovane amante — e che donano i sacri gioielli alle meretrici o li ricevono in voto da esse:

Et sicut virginī amanti ornementi ita accepto auro fabricati sunt.

Coronas certe habent aureas super capita sua dii illorum unde subtrahent sacerdotes ab eis aurum et argentum et erogant illud in semet ipsis.

Dant autem et ex ipso prostitutis et meretricibus ornant et iterum cum receperint illud a meretricibus ornant deos suos.

---

<sup>33</sup>Si veda Iannucci, “Firenze, città infernale”, p. 230.

Hi autem non liberantur ab erugine et tinea. (Bar. 6.8-11)

(Come si fa con una giovane amante, si procurano dell'oro e ne fanno monili. / Mettono corone d'oro sulla testa dei loro dei e i sacerdoti, togliendo l'oro e l'argento dai simulacri, lo spendono per sé. / Ne danno anche alle prostitute e così adornano le meretrici nei postriboli. E, a loro volta, i monili che ricevono dalle prostitute li usano per adornare le statue degli dei. / Ma queste non sono in grado di salvarsi dalla ruggine e dai tarli.)

Una stretta dipendenza dal famoso passo dei *Proverbi* che descrive le esiziali lusinghe della *mulier aliena* riaffiora persino nei manoscritti di Qumran, mostrando come anche al rigorismo morale degli Esseni non fosse sfuggito il pericolo insito nella vanità femminile:

Le sue [...] fondamenta sono tenebrose  
e un'abbondanza di colpe è sotto le sue ali,  
le sue [...] sono oscurità notturne,  
i suoi vestiti [...] i suoi veli sono ombre crepuscolari  
e i suoi gioielli piaghe della fossa.  
I suoi letti sono giacigli di corruzione,  
i suoi [...] fosse profonde,  
i suoi alberghi sono pernottamenti tenebrosi,  
e nelle pupille della notte sono i suoi divani.  
Su fondamenta tenebrose, lei dispone il suo riposo,  
risiede negli accampamenti del silenzio.  
La sua eredità è tra bracieri eterni,  
e non in mezzo a coloro che sono vestiti di splendore.  
È lei il principio di tutti i sentieri della iniquità,  
andranno in rovina tutti quanti la possiedono,  
e in distruzione tutti i suoi aderenti.  
Giacché i sentieri di lei sono sentieri di morte,  
le sue vie sono strade di peccato,  
le sue piste sono smarimenti di iniquità,  
le sue strade sono infedeltà peccaminose,  
le sue porte sono porte di morte  
e dall'ingresso della di lei casa si fa avanti lo Sheol.  
Tutti coloro che vanno da lei non faran più ritorno  
e tutti coloro che la ereditano discenderanno nella fossa.  
Lei si pone in agguato  
e [...]  
Si maschera nelle piazze della città,  
si dispone alle porte dei sobborghi,  
nessuno la può fare desistere dalla sua continua fornicazione.  
I suoi occhi scrutano qua e là,

alza con sfrontatezza le sue palpebre,  
per guardare l'uomo giusto e pervenire a lui<sup>34</sup>.

Il problema dell'abbigliamento femminile merita però qualche parola in più, vista anche la forte risonanza del tema negli scritti paolini. La questione della presunta misoginia dell'Apostolo fu alimentata certamente anche dalla minuziosa precettistica che nelle sue *Lettere* riguarda il comportamento muliebre. Nella famosa *Prima Lettera ai Corinzi* Paolo stabilisce dapprima i parametri dell'etichetta che concerne le assemblee dei primi cristiani (*I Cor.* 11.1-16, tra cui il preceitto del capo coperto) per poi prescrivere il silenzio assoluto delle fedeli in simili raduni (*I Cor.* 14.33-35). Il testo più duro in tal senso è senza dubbio quello della *Lettera agli Efesini* (5.21-32) che impone alle donne assoluta sottomissione ai mariti e in cui si stabilisce un parallelismo tra amore coniugale e amore della Chiesa per Cristo che sarà oggetto di più accurata riflessione nell'ultima sezione di questo saggio. Ma, dal nostro punto di vista, deve essere considerato ancor più importante il testo della *Prima Lettera a Timoteo* (2.9-15) che, oltre a ribadire il concetto della sottomissione al marito, regola definitivamente l'abbigliamento della donna cristiana:

Similiter et mulieres in habitu ornato cum verecundia et sobrietate ornantes se non in tortis crinibus aut auro aut margaritis vel veste pretiosa, sed quod decet mulieres promittentes pietatem per opera bona. Mulier in silentio discat cum omni subiectione.      (1 *Tim.* 2.9-11.)

Allo stesso modo facciano le donne nel decoro dell'abito, adornandosi di pudore e sobrietà, non di acconciature elaborate e monili d'oro, di perle o di vesti preziose, e, come si addice a donne che professano pietà cristiana, manifestando la loro bellezza nelle azioni. La donna impari in silenzio, con tutta sottomissione.

Questa precettistica confluì e si espanse anche in ambito patristico<sup>35</sup>. Tertulliano, che probabilmente intendeva contrapporre ai famosi manuali di estetica femminile compilati da un autore pagano quale Ovidio<sup>36</sup> un

---

<sup>34</sup> *I manoscritti di Qumran*, pp. 703-05. Vengono citati i versi 3-14. In nota a pagina 703 il curatore Moraldi spiega come si possa pensare o ad una prostituta o, comunque, a una personificazione della Stoltezza che riprenderebbe, oltre a quelli del settimo, anche elementi del nono capitolo dei *Proverbi*. Si veda in proposito anche il commento di Schökel-Lindez nella loro edizione de *I Proverbi*, pp. 287-98.

<sup>35</sup> Si vedano i saggi contenuti nel volume *Donna e matrimonio alle origini della Chiesa*.

<sup>36</sup> Si considerino ad esempio i *Medicamina faciei femininae* (specialmente i vv. 25-30) o il terzo libro dell' *Ars Amatoria* (vv. 169-92).

vademecum cristiano sulla pudicizia, ne divenne anzi l'alfiere in opere quali il *De virginibus velandis* o il *De cultu feminarum*. In posizione proemiale al primo dei due libri di quest'ultima opera troviamo un passo interessante che fu forse ricordato da Dante quando, dopo la descrizione del *pater patriae* Bellincion Berti *cinto di cuoio e d'osso* e marito di una donna che si astiene da qualsiasi *maquillage* (vv. 112-14), egli parla della 'gente' dei Nerli e del Vecchio, contenta *a la pelle scoperta* come le loro donne lo furono del *fuso e del pennecchio* (vv. 115-17). Al principio della sua opera Tertulliano ammonisce le sue sorelle nella fede a *considerar*, per così dire, lor *semenza* e a ricordare la necessità di una diuturna espiazione del peccato di Eva. Poi aggiunge:

Tu imaginem Dei, hominem, tam facile elisti: propter tuum meritum, id est mortem, etiam Filius Dei mori habuit; et *adornari tibi in mente est super pelliceas tuas tunicas?* Age nunc, si ab initio rerum et Milesii oves tonderent, et Seres arbores nerent, et Tyrii tinguerent, et Phryges insuerent, et Babylonii intexerent, et margaritae canderent et ceraunia coruscarent, si ipsum quoque aurum jam de terra cum cupiditate prodisset, si jam et *speculo* tantum mentiri liceret: et haec Eva concupisset de paradiso expulsa, jam mortua, opinor. (*Patrologia Latina*, vol. 1, col. 1305b.)

(Tu, donna, hai così facilmente distrutto l'uomo, immagine di Dio: per il tuo gran merito, cioè la morte, anche il Figlio di Dio dovette morire; *e ti viene ancora in mente di adornare le semplici tuniche della tua pelle?* Vedi, se dal principio dei tempi i Milesii avessero tosato, i Seri prodotto la seta, i Tirii tinto, i Frigi ricamato, i Babilonesi tessuto, se le perle avessero scintillato e così le pietre d'onice, se alla terra fosse stato strappato persino l'oro, *se lo specchio avesse avuto licenza di mentire*, ecco che anche Eva espulsa dal paradiso, anzi direi già morta, pure avrebbe desiderato tali vanità.) (corsivi aggiunti)

I membri dei clan della Firenze ancestrale erano evidentemente contenti di una condizione sostanzialmente prelapsaria e non avvertivano neppure la necessità di foderare con stoffe preziose i loro indumenti di cuoio. Un cuoio che evoca una tale primigenia semplicità da confondersi quasi con la stessa pelle di questi fortunati abitatori di una città edenica. E la teologia delle 'due tuniche'<sup>37</sup>, una, quella del corpo, ricevuta alla nascita e per sempre perduta con la morte a causa della caduta dei Protoplasti Adamo ed Eva, e l'altra, di stoffa candida, acquisita mediante la purificazione del battesimo, ben ci prepara per le osservazioni conclusive sulla forte impronta ecclesiologica di tutto l'*excursus* di Cacciaguida sulla Firenze del buon tempo antico.

<sup>37</sup> Si veda il saggio di Pertile, "Dante, lo scoglio e la vesta."

### 5. Una prestigiosa simbologia ecclesiologica.

Ero in questo stato di materna soddisfazione, quando Gesù, un giorno, interrompendo un lavoro, mi dice: "Mamma, tessi una tunica nuova per me. Presto dovrò partire, e mi piace fare il viaggio con una nuova tunica rossa." Vi dico che il tremore che mi diedero quelle poche, semplici parole fu più forte di quello che provai—fanciulla—alle parole e alla vista dell'Angelo Annunciatore.

Diego Fabbri. *Processo a Gesù*.

Della convergenza fra testo classico e testo biblico Dante fu senza dubbio consapevole, per quanto sia assolutamente irragionevole presupporre anche solo una sua minima contezza delle complesse ragioni storiche dell'ideologia augustea e di quelle antropologiche della *Weltanschauung* che informò i testi dei *Proverbi*. Tuttavia, il lettore avvertito non può non riconoscere come un prestigioso luogo comune letterario si sovrapponga perfettamente a tre realtà — la Roma augustea, il popolo d'Israele e la Firenze della fine del Duecento — che furono sì storicamente assai diverse, ma pur sempre interessate a una rappresentazione della donna che diventasse, nel caso di Dante e Virgilio, emblema dei *good old days* della città primigenia e urbanisticamente delimitata (il cui prestigio è irrimediabilmente *gone with the wind*) e, nel caso della biblica *mulier fortis*, segno di continuità, sobrietà, e virtù (nel suo stesso corpo e nella sua capacità di procreare all'interno del recinto ideale della comunità ebraica). Dante però dovette notare, al di là delle caratteristiche metastoriche del *tópos* che quasi certamente gli sfuggirono, come l'intera 'sceneggiatura' biblica dell'antitesi 'donna straniera'- 'donna forte' potesse ottimamente prestarsi ad una doppia partitura di discorso sociale. La prima, che ruota attorno alle *barbare* di Barbagia e alle *saracine* di Forese, volta a una critica 'negativa' dei costumi muliebri, la seconda, affidata all'arringa di Cacciaguida che rievoca il passato edenico di Firenze, volta a scolpire in positivo i tratti essenziali di una comunità giusta, sana e ordinata. Dante, infatti, riesce a bilanciare brillantemente l'esigenza di una narrazione assai personale e autobiografica, radicata nella propria città, con quella del regesto di una missione mistica il cui scopo è la promozione morale del mondo e l'instaurazione di una nuova comunità di opere e di fede. Questa comunità, pur se fondata sulla santità della famiglia, nondimeno proietta di sé un'immagine carica di ben più vaste risonanze. Se il Charity ha giustamente sostenuto che la Firenze di Cacciaguida è una Gerusalemme celeste ed edenica<sup>38</sup>, radicalmente contrapposta alla Firenze infernale e babilonica di Dante, è anche da sottoli-

---

<sup>38</sup>Charity, *Events and Their Afterlife*, pp. 238-39.

neare che la Firenze della sobrietà muliebre e della frugalità dei *mores* degli antichi *patres* fiorentini, diventa una *figura Ecclesiae* ed una *figura Mariae*<sup>39</sup>. Claire Honess<sup>40</sup> ha giustamente notato quanto bizzarro possa sembrare che Cacciaguida scelga di soffermarsi proprio sui costumi delle donne—viste le dimensioni limitate del loro spazio sociale—per una critica socio-politica della *governance* del comune di Firenze, o meglio per mostrare come uno debba comportarsi in relazione alla propria città. Ebbene, la risposta non è da rintracciarsi esclusivamente nella triplice necessità, di certo avvertita da Dante, 1) di affiancare alla polarità Firenze/Gerusalemme-Firenze/Babilonia quella Eva-Maria, o quella *mulier aliena-mulier fortis*; 2) di potersi così permettere un’argomentazione di tipo morale scevra da quello spirito di fazione di cui gli attori maschili della storia fiorentina tanto risentono e 3) di ribadire l’importanza politico-morale dei racconti muliebri al telaio; quanto, come sostiene la Honess, anche e soprattutto in quella di creare un gioco di rifrazioni concentriche che sposta il fuoco dell’analisi avanti e indietro dalla cellula familiare laica (*mulier fortis*, marito, prole) e sacra (Maria, Giuseppe, Cristo) a quella cittadina (Firenze, i suoi Padri della Patria — quali Cacciaguida e Bellincion Berti, i suoi figli — quali Dante e Farinata) per poi giungere a quella ecclesiale (Chiesa, Cristo, fedeli) ed infine a quella universale (Chiesa, Cristo, Impero). Cacciaguida è insieme padre e *figura Christi*, le matrone del buon tempo antico madri e al contempo *figurae Mariae* e *figurae Ecclesiae*. La magia della *Commedia* si rivela in questo paradosso: attraverso la prestigiosa mediazione biblica del libro dei *Proverbi* e l’*auctoritas* ‘storiografica’ dell’*Eneide*, quanto più la poesia di Dante si fa personale, locale, particolare, tanto più essa assume un respiro cosmico e meta-storico<sup>41</sup>. Eppure questo tipo di discorso etico-sociale di amplissima portata non avrebbe sortito nella mente dei lettori l’effetto preordinato da Dante se egli non avesse potuto contare sulla mediazione patristico-eseggetica del pensiero cristiano che, già ai tempi di Agostino, vedeva nella *mulier fortis* salomonica il segno della Chiesa in quanto comunità vivente e immagine della sposa di Cristo (oltreché di Maria). In un interessantissimo saggio Cesare Magazzù ha illuminato la storia esegetica della pericope di *Prov.* 31, mostrando come, sin dagli inizi

---

<sup>39</sup> Per la figura della Vergine *lanifica* nella letteratura apocrifa e nelle fonti letterarie e figurative medievali si veda McMurray Gibson, “The Thread of Life in the Hand of the Virgin.”

<sup>40</sup> Si veda Honess, “Feminine Virtues and Florentine Vices” e specialmente pp. 110-16.

<sup>41</sup> Charity, Events and Their Afterlife, pp. 244-45.

della Chiesa d’Oriente, la ‘donna forte’ fosse vista come simbolo della comunità ecclesiale che —come del resto anche l’anima individuale in uno scritto di Ambrogio<sup>42</sup>— si unisce a Cristo in un mistico rito sponsale. Fra i tanti passi citati dallo studioso uno, particolarmente indicativo, proviene dai *Sermoni* di Agostino:

Et hoc quod gestamus in manibus, Scriptura scilicet quam videtis, commendat nobis inquirendam et laudandam mulierem quamdam de qua paulo ante cum legeretur audistis, magnam habentem magnum virum, eum virum qui invenit perditam ornavit inventam. De hac secundum lectionis tenorem, quam me portare conspiciatis, pauca pro tempore quae Dominus sugerit dicam. Dies est enim martyrum, et ideo magis laudanda est mater martyrum. Iam quae sit ista mulier me proloquente accepistis. Videte etiam utrum me legente agnoscatis. Omnis nunc auditor, quantum ex affectu vestro satis appetet, dicit in corde suo: “Ecclesia debet esse.” Confirmo istam cogitationem. Nam quae potuit esse altera martyrum mater? Ita est. Quod intellexistis, hoc est. De qua muliere volumus aliquid dicere, Ecclesia est. Non enim nos deceret loqui de quacumque alia muliere. (*Patrologia Latina*, vol. 38, coll. 221-222)

(Inoltre, questa che abbiamo fra le mani, cioè la Sacra Scrittura, ci raccomanda di ricercare e di elogiare una donna speciale, della quale avete sentito parlare durante la lettura del testo, una grande donna sposata a un grand'uomo: l'uomo che la ritrovò quand'era perduta e, avendola ritrovata la adornò. A proposito di questa donna vi dirò poche cose —quelle che il Signore vorrà ispirarmi e nei limiti consentiti dal tempo— attenendomi fedelmente al testo che mi vedete in mano. Oggi è il giorno sacro ai martiri; quindi è ancor più giusto tessere le lodi della madre dei martiri. Chi sia mai questa donna ormai l'avrete capito dalle parole della mia introduzione; cercate di coglierne ancor meglio le fattezze in base a quello che vi leggerò. Adesso, ciascuno di voi qui presenti, come appare evidente dal vostro appassionato ascoltare, dice dentro di sé: “Deve essere la Chiesa.” Lo confermo. Chi altri infatti potrebbe essere la madre dei martiri? È così. Ciò che avete capito. è vero. La donna di cui vogliamo parlare è la Chiesa. Non sarebbe infatti appropriato se vi parlissimo di qualsiasi altra donna.)

Nel seno della Chiesa, vero corpo mistico della Sposa di Cristo, ‘donna forte’ che ha anche in Maria il suo paradigma, Cacciaguida gode finalmente del frutto dei suoi *martiri* terreni, che tanto si addicono ad uno spirito combattivo del cielo di Marte, mentre Dante può inquadrare definitivamente nella Firenze edenica e ‘materna’ della *cerchia antica* la sua ufficiale investitura a catechizzatore del mondo.

*University of Windsor  
Windsor, Ontario*

---

<sup>42</sup>Si veda Magazzù, “Lelogio della donna forte”, p. 217.

*Opere citate*

Alighieri, Dante. *La Commedia secondo l'antica vulgata*. A cura di Giorgio Petrocchi. 4 voll. Firenze: Le Lettere, 1994.

Bárberi Squarotti, Giorgio. *L'ombra d'Argo. Studi sulla Commedia*. Torino: Genesi Editrice, 1992.

*Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*. Adiuvantibus Bonifatio Fischer [et al.] recensuit et brevi apparatu instruxit Robertus Weber. Stoccarda: Deutsche Bibelgesellschaft, 1994.

Boccaccio, Giovanni. *Decameron*. Nuova edizione rivista e aggiornata a cura di Vittore Branca. 2 voll. Torino: Einaudi, 1992.

Bowen, Anthony. *The Story of Lucretia. Selections from Ovid & Livy*. Edited with Introduction and Vocabulary by Anthony Bowen. Bristol: Bristol Classical Press, 1987.

Branca, Vittore. *Boccaccio medievale*. Firenze: Sansoni, 1970.

Brugnoli, Giorgio. "Sardanapalo in camera." *Il nome nel testo. Rivista Internazionale di Onomastica Letteraria*, 1 (1999): 56-76.

Casagrande, Carla. "La donna custodita." vol. 2, pp. 88-128 in *Storia delle donne in Occidente*. A cura di Georges Duby e Michelle Perrot. 5 voll. Bari: Laterza, 1990.

Cassell, Anthony Kimber. "'Mostrando con le poppe il petto' (*Purg.* XXIII, 102)." *Dante Studies*, 96 (1978): 75-81.

Charity, Alan Clifford. *Events and Their Afterlife. The Dialectics of Christian Typology in the Bible and Dante*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1966.

Ciccia, Carmelo. *Allegorie e simboli nel Purgatorio e altri studi su Dante*. Cosenza: Pellegrini, 2002.

Costa, Gustavo. "Il canto XV del Paradiso." *Esperienze Letterarie*, 27 (2002): 3-38.

*Dante and Governance*. Edited by John Woodhouse. Oxford: Clarendon Press, 1997.

*Dante, da Firenze all'aldilà*. Atti del terzo Seminario dantesco internazionale, Firenze, 9-11 giugno 2000. A cura di Michelangelo Picone. Firenze: Cesati, 2001.

*Da una riva e dall'altra. Studi in onore di Antonio D'Andrea*. A cura di Dante Della Terza. Firenze: Cadmo, 1995.

Del Lungo, Isidoro. *La donna fiorentina del buon tempo antico*. Firenze: Bemporad, 1926.

De Poli, Luigi. "Le luxe vestimentaire des femmes comme source de perversion dans la *Divine Comédie*." *Chroniques Italiennes*, 14 (1998): 57-67.

di Pino, Guido. "Firenze nella immaginativa oltremondana di Dante." pp. 329-39 in *Miscellanea di studi danteschi: in memoria di Silvio Pasquazi*. Curatori dei volumi, Alfonso Paolella, Vincenzo Placella, Giovanni Turco. Napoli: Federico & Ardia, 1993.

Doane, Janice e Devon Hodges. *Nostalgia and Sexual Difference: The Resistance to Contemporary Feminism*. Londra e New York: Methuen, 1987.

Donato, Tiberio Claudio. *Interpretationes Vergilianae*. Edidit Henricus Georgii. Editio stereotypa editionum anni 1905-[1906/1912]. 2 voll. Stoccarda: Teubner, 1969.

*Donna e matrimonio alle origini della Chiesa*. A cura di Enrico dal Covolo. Roma: Libreria Ateneo Salesiano, 1996.

*Enciclopedia Dantesca*. A cura di Umberto Bosco. 6 voll. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1970-76.

*Equally in God's Image. Women in the Middle Ages*. Edited by Julia Bolton Holloway, Constance S. Wright, and Joan Bechtold. New York: Peter Lang, 1990.

Fedro. *Favole*. Versione di Agostino Richelmy, introduzione di Antonio La Penna. Torino: Einaudi, 1968.

Figurelli, Fernando. *Studi danteschi*. Napoli: Istituto Universitario Orientale, 1983.

Fontaine, Carole "The Social Roles of Women in the World of Wisdom." vol. 9, pp. 24-49 in *The Feminist Companion to the Bible*. Editor Athalya Brenner. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1995.

Heijerman, Mieke. "Who Would Blame Her? The 'Strange Woman' of *Proverbs* 7." vol. 9, pp. 100-109 in *The Feminist Companion to the Bible*. Editor Athalya Brenner. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1995.

Honess, Claire. "Feminine Virtues and Florentine Vices: Citizenship and Morality in *Paradiso XV-XVII*." pp. 102-20 in *Dante and Governance*. Edited by John Woodhouse. Oxford: Clarendon Press, 1997.

Iannucci, Amilcare A. "Firenze, città infernale." pp. 217-32 in *Dante, da Firenze all'aldilà*. Atti del terzo Seminario dantesco internazionale, Firenze, 9-11 giugno 2000. A cura di Michelangelo Picone. Firenze: Cesati, 2001.

*I manoscritti di Qumran*. A cura di Luigi Moraldi. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1971.

*Juvenal and Persius*. With an English translation by G.G. Ramsay. Londra: Heinemann, 1950.

Klapisch-Zuber, Christiane. "La donna e la famiglia." pp. 319-49 in *L'Uomo Medievale*. A cura di Jacques Le Goff. Bari: Laterza, 1987.

*Lectura Dantis Neapolitana. Paradiso*. Direttore Pompeo Giannantonio. Napoli: Loffredo, 2000.

*Lectura Dantis Turicensis*. 3 voll. Firenze: Cesati, 2000-02.

*Lectura Dantis Virginiana*. Edited by Tibor Wlassics. 3 voll. Charlottesville, VA: University of Virginia Press, 1990-95.

*Letture cristiane dei libri sapienziali*. XX Incontro di studiosi dell'antichità cristiana, 9-11 maggio 1991. Roma: Institutum Patristicum Augustinianum, 1992.

*L'Uomo Medievale*. A cura di Jacques Le Goff. Bari: Laterza, 1987.

Lissarrague, François. "Uno sguardo ateniese." vol. 1, pp. 223-27 in *Storia delle donne in Occidente*. A cura di Georges Duby e Michelle Perrot. 5 voll. Bari: Laterza, 1990.

Magazzù, Cesare. "Lelogio della Donna Forte." pp. 213-24 in *Letture cristiane dei libri sapienziali*. XX Incontro di studiosi dell'antichità cristiana, 9-11 maggio 1991. Roma: Institutum Patristicum Augustinianum, 1992.

McMurray Gibson, Gail "The Thread of Life in the Hand of the Virgin." pp. 46-54 in *Equally in God's Image. Women in the Middle Ages*. Edited by Julia Bolton Holloway, Constance S. Wright, and Joan Bechtold. New York: Peter Lang, 1990.

*Patrologiae cursus completus: Series latina*. Ed. Jacques-Paul Migne. 221 voll. Parigi: Migne, 1844-64.

*Miscellanea di studi danteschi: in memoria di Silvio Pasquazi*. Curatori dei volumi,

Alfonso Paolella, Vincenzo Placella, Giovanni Turco. Napoli: Federico & Ardia, 1993.

Opitz, Claudia. “La lotta per il pane quotidiano: il lavoro femminile.” vol. 2, pp. 362-77 in *Storia delle donne in Occidente*. A cura di Georges Duby e Michelle Perrot. 5 voll. Bari: Laterza, 1990.

Owen, Diane. “Le mode femminili e il loro controllo.” vol. 2, pp. 166-94 in *Storia delle donne in Occidente*. A cura di Georges Duby e Michelle Perrot. 5 voll. Bari: Laterza, 1990.

Pertile, Lino. “Dante, lo scoglio e la vesta.” pp. 85-101 in *Da una riva e dall'altra. Studi in onore di Antonio D'Andrea*. A cura di Dante Della Terza. Firenze: Cadmo, 1995.

*I Proverbi*. Traduzione e commento di L. Alonso Schökel e J. Vilchez Lindez. Roma: Borla, 1988.

Ramat, Raffaello. *Il mito di Firenze e altri saggi danteschi*. Firenze: d'Anna, 1976.

Rossini, Antonio. “Cultural History in *Aeneid* VIII 407-15: The Assessment of an “Ideology” and of Its Influence on the Work of Virgil.” *Rivista di Cultura Classica e Medioevale*, 42:1 (2000): 29-38.

Rousselle, Aline. “La politica dei corpi: tra procreazione e continenza a Roma.” vol. 1, pp. 335-53 in *Storia delle donne in Occidente*. A cura di Georges Duby e Michelle Perrot. 5 voll. Bari: Laterza, 1990.

*Sacra Bibbia*. Edizione Ufficiale CEI. Roma: Libreria Editrice Vaticana, 1999.

Scarcia, Riccardo. “*Tenuis Minerva*: prime vicende di un’ideologia virgiliana.” *Index*, 11 (1982): 19-26.

Servio. *In Vergili Carmina commentarii*. Recensuerunt Georgius Thilo et Hermannus Hagen. 3 voll. Hildesheim: Olms, 1961.

Silone, Ignazio. *Fontamara*. Edited, with introduction, notes and vocabulary, by Judy Rawson. Manchester, UK: Manchester University Press, 1977.

Sirago, Vito Antonio. *Femminismo a Roma nel primo Impero*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 1983.

*Storia delle donne in Occidente*. A cura di Georges Duby e Michelle Perrot. 5 voll. Bari: Laterza, 1990.

Svetonio. *Divus Augustus*. Edited with introduction and commentary by John M. Carter. Bristol: Bristol Classical Press, 1982.

*The Feminist Companion to the Bible*. Vol. 9. Editor Athalya Brenner. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1995.

*The Proverbs*. With introduction and notes by Thomas Thomason Perowne. Cambridge, UK: The University Press, 1899.

Vallone, Aldo. *Il Canto XV del Paradiso. Lectura Dantis Romana*. Torino: SEI, 1965.

Vecchio, Silvana. “La buona moglie.” vol. 2, pp. 129-65 in *Storia delle donne in Occidente*. A cura di Georges Duby e Michelle Perrot. 5 voll. Bari: Laterza, 1990.

Virgilio. *Eneide*. Traduzione e note di Riccardo Scarcia. 2 voll. Rizzoli: Milano, 2002.

*Electronic Sources*

<http://dante.dartmouth.edu/>

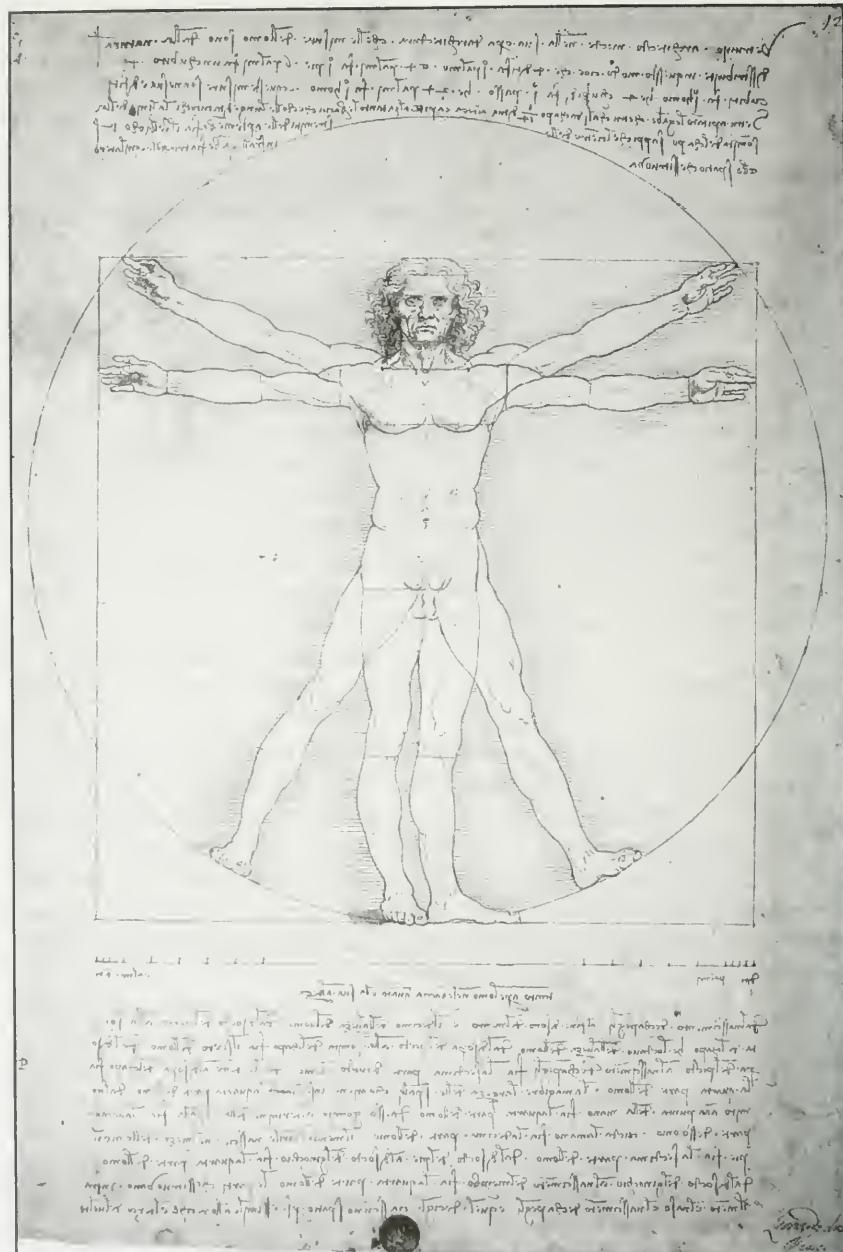


Fig. 1. Leonardo da Vinci, Vitruvian Man.

Galleria dell'Accademia in Venice, n. 228

(By kind permission of the Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Venice)

# THE VITRUVIAN MAN BY LEONARDO: IMAGE AND TEXT

DOMENICO LAURENZA

*Summary:* This article analyses the nature and content of the so-called Vitruvian man by Leonardo, a study dealing with the proportions of the human body. The essay opens with an analysis of topics such as the image as the first element to be set out onto the page and its influence on the graphic arrangement of the text; the ambiguity between a private study and a study to be published; the dimension of the single page. It then proceeds towards an analysis of Leonardo's drawing as an attempt to visualize in a perfect way a text by Vitruvius and the conception of the visual language as a philological instrument.

In the so-called *Vitruvian man*, a drawing now in the Galleria dell'Accademia in Venice (n. 228), Leonardo da Vinci illustrates a well known theory by the ancient Roman architect Vitruvius (fig. 1).<sup>1</sup> In his treatise *On Architecture* (*De architectura*), Vitruvius linked the architecture of Roman temples to the imitation of the perfect proportions of the human body. He therefore went on also to describe the proportions for the perfect form of the human body. In particular, he described the link between the body as a whole and the two perfect geometrical forms: the circle and the square. Vitruvius then proceeded to discuss the proportions of the parts of the body in terms of fractions of the whole. For example: "the head from the chin to the crown is an eight part of the human body,"<sup>2</sup> and so on. In the drawing by Leonardo, we can see these very principles illustrated. There is the connection of the human figure to the circle and the square. Inside the human figure, there is even a pattern of lines which indicate measurements and connections between the different parts of the body. In particular, the

---

<sup>1</sup> Among the more recent and significant studies see Zöllner "L'uomo vitruviano" and Sinisgalli "La sezione aurea." Zöllner emphasizes the practical meaning of Vitruvius's theory, Sinisgalli the theoretic and geometric construction of Leonardo's drawing. In my view, both studies underestimate the main subject of Leonardo's study: the human body and its proportions. See also the fundamental synthesis by Zöllner *Vitruvius Proportionsfigur*.

<sup>2</sup> Vitruvius, *De architectura*, III, I, 1-3 (see Appendix).

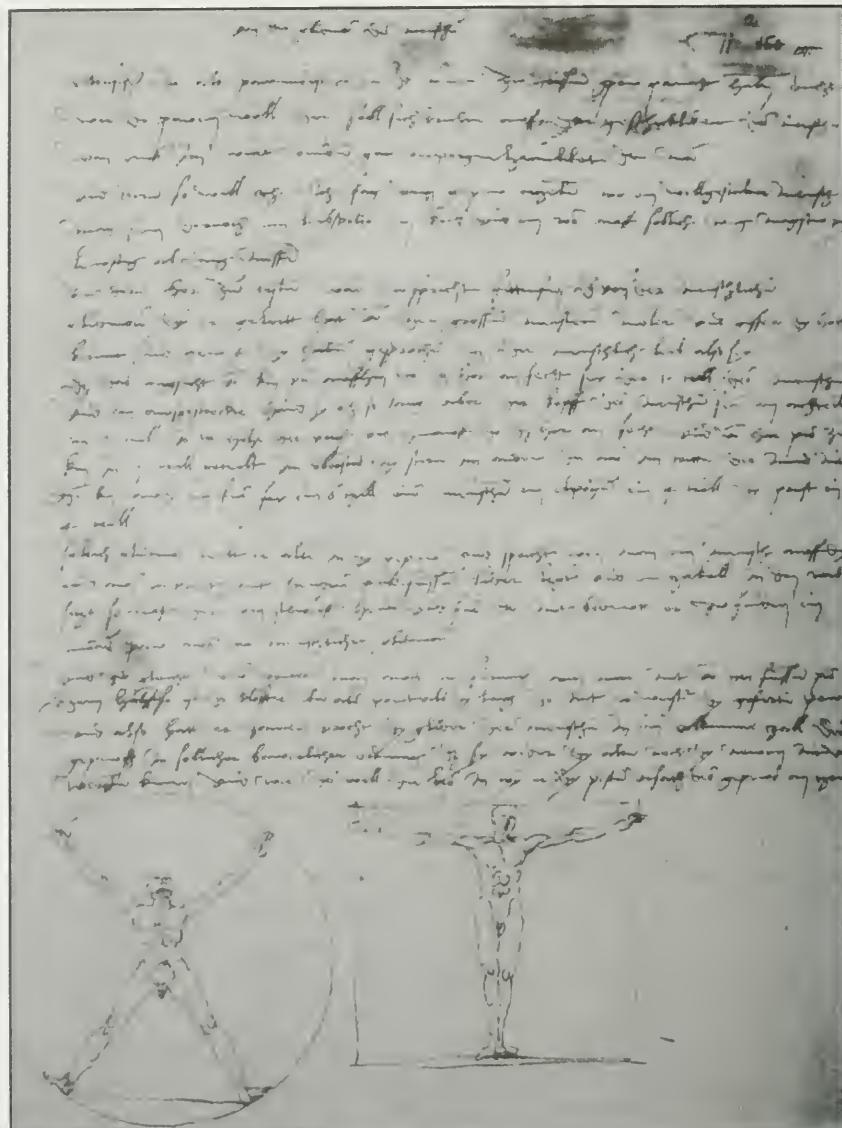


Fig. 2 Albrecht Dürer, Vitruvian Man. London, British Library, ms. Sloane 5230, f. 2.  
(By kind permission of the British Library)

human figure presents one single head and one single trunk, but contains multiple arms and legs in alternative positions. The position with joined legs and horizontal arms refers to the square. The position with open or outstretched legs and raised up arms refers to the circle. Before analyzing the meaning and the content of this study, let us first try to focus in on its nature.

*The relationship between image and text and the primacy of the first.*

One aspect to point out is that the drawing was the first element to be set out onto the page, and it was only later that the text was added. We can see this by the fact that the last two lines of the text, at the top of the page, are interrupted by the form of the circle and continue after it, seemingly following its contour. This is not an insignificant point. The first editions of Vitruvius's treatise published by some humanists were without images, and even when these editions included illustrations, they were set out at the end, or in the margins of the text, as if they were an appendix. The same thing happens in a sheet by the great German artist Albrecht Dürer datable to 1507 (London, British Library, ms. Sloane 5230, f. 2; fig. 2).<sup>3</sup> Dürer does dedicate the whole sheet to the Vitruvian man theory just like Leonardo, but in the page by the German artist the text prevails: the two figures have been added last, in the remaining space at the bottom, as if they were part of an appendix. In Leonardo's version, on the contrary, the relation is just the opposite: the figure is the central piece, with the text serving it like a complimentary element.

Leonardo's text quotes a famous passage by Vitruvius, with some original variations (see the Appendix). Therefore, it develops a continuous and unitary discourse. Nevertheless, Leonardo has broken it up into three units (fig. 1). A first passage at the top ends with the beginning of the drawing, branching out symmetrically, to the right and left of it.<sup>4</sup> The text then continues below, with a first line isolated and set out exactly at the centre;<sup>5</sup> note that this line is not a title caption, as it may seem at first, but an integral part of the text. This isolated line is finally followed by a last and long passage at the bottom of the page.

This graphic arrangement is not accidental. At the top of the page, the lines of text broken up by the circle concern Vitruvius's concept that deals

---

<sup>3</sup>Reproduced in Strauss, *The Complete Drawings of Albrecht Dürer*, 5:2431.

<sup>4</sup>“Vetruvio architetto mette nella sua opera d'architettura che lle misure dell'omo sono dalla natura disstribuite in questo modo. Cioè, che 4 diti fa un palmo e 4 palmi fa un pié: 6 palmi fa un cubito, 4 cubiti fa un homo e 4 cubiti fa un passo e 24 palmi fa un homo; e cqueste misure son né sua edifizi. Se ttu apri tanto le gambe che ttu cali da capo 1/14 di tua alteza e apri e alza tanto le braccia che colle lunghe dita tu tochi la linia della sommità del capo, sappi che ‘l ciento delle stremità delle aperte membra fia il bellico e llo spazio che ssi troova infra lle gambe fia triangolo equilatero” (see *Appendix* for the full text and translation in English).

<sup>5</sup>“Tanto apre l'omo ne' le braccia quanto è lla sua altezza.”



Fig. 3 *De laudibus Sanctae Crucis*. Vienna, Oesterreichische Nationalbibliotek, ms. 652.  
(By kind permission of the Austrian National Library)

with the relationship between the human figure and the circle. At the same time, the content of the isolated line of text, positioned immediately underneath the drawing, deals with the link between the human body and the square and, from a graphic point of view, is visually linked to the position of the closed legs related to the square. Therefore, the content of the text affects its graphic arrangement, a form of communication already put to use during the Middle Ages, for example in the so-called *carmina figurata*. In the *De laudibus Sanctae Crucis* by Rabano Mauro (fig. 3, Vienna, Oesterreichische Nationalbibliotek, ms. 652), the text deals with the theo-

logical meaning of the cross and is itself arranged in the form of a cross.<sup>6</sup> In Leonardo's case this not only helps to emphasize the visual content of the text, but, above all, to link the text further to the figure.

### *A private study or a study to be published?*

Apart from these subtle associations, by cutting and setting out the text into three units Leonardo has achieved an end result of text and figure that is graphically refined. Both for this reason, and for the minute attention given to the drawing itself, we could say that he was thinking about publishing his study. It has even been speculated that this sheet was originally an illustration, or even the frontispiece, for a treatise on architecture, or for his treatise on painting, and that it was subsequently destined to be printed.

There are some problems, however, with this hypothesis. The handwriting used by Leonardo is from right to left. It was not easy to read even for Leonardo's contemporaries (as attested by various ancient sources), and it does not seem to support this hypothesis. We know that Leonardo did write left to right when he was preparing studies to be shown to other people. For example this occurs in the maps of the river Arno done for the Florentine government, where there are notes written in the standard manner, from left to right.<sup>7</sup> I would consequently say that, in spite of its polished and completed style, the *Vitruvian man*, at least in the version we have today, is a personal or private study. Even if Leonardo sometimes claimed that he wanted to publish some of his works, the main dimension and domain of his work remained that of private study. The tendency at that time to write diaries and to note the more or less significant events of private and public life is well known. Antonio da Vinci, heir to a family of notaries and Leonardo's grandfather, kept a diary of this kind. In a certain sense, we can add Leonardo's notes and drawings to this same domain. But instead of a simple chronicle of events that mark the times, and an ordinary private diary, Leonardo's are the noted observations and thoughts of a genial artist and scientist. Sometimes, as is the case in this drawing, these daily notes achieve forms of great power and beauty. One needs only read the notes that accompany his drawings to realize that Leonardo almost always regarded his magnificent portrayals as nothing more than temporary stages towards a final work to be achieved at a later time.

---

<sup>6</sup>See Pozzi, *La parola dipinta*.

<sup>7</sup>See Windsor Castle, Royal Library, n. 12678 and 12679.

*The dimension of the single page*

Concerning the supposed association of this work with a wider treatise, even if this is possible, I would nevertheless like to highlight the strong autonomy of this study: as a set of figures and text, skilfully articulated in relation to one another, this study constitutes a whole unto itself. The use of the single page is one of Leonardo's favourite expressive mediums. In every field of his scientific work it is very seldom that an argument is developed over more than one sheet. In science this form of communication has precise historical roots. During the sixteenth-century, the so called *fugitive sheets* were printed sheets of paper that were placed into circulation, each one independently of the other. These types of documents have been studied for their practical use: for example, there were *fugitive sheets* that dealt with medicine and illustrated simple notions of anatomy and medical procedure for untrained surgeons or amateurs. Learned scholars and scientists, however, also used this kind of communication for the publication of knowledge in academic contexts. In the medical manuscripts of medieval Scholastics tables and diagrams there were often completely self-sufficient units of figures and notes. Even if they summarized the content of a treatise or a manuscript, they often were of a different size from the other sheets of the manuscript, with different kinds of paper or parchment for example, almost as if they would have been intended to circulate independently from the manuscript. In the Renaissance, the famous *Tabulae sex* published in Venice in 1538 by the great anatomist Andreas Vesalius, and conceived for the academic world were conclusive sheets each unto itself and often circulated independently from one another. Leonardo's *Vitruvian man* can also be put into this type of scientific communication category based on the single sheet. Even if it was originally part of a wider treatise, this treatise was made up of other tables and diagrams, each with figures and notes, like an atlas of the human body.

*Visualizing Vitruvius: philology and images*

Until now I have tried to set out the more concrete dimension of this study by Leonardo, and I have pointed out the following elements: the primacy of the drawing to the text, the nature of private study, and the nature of the single sheet. Let us now consider its content, its actual intellectual importance, and its value.

The drawing illustrates, as I have already mentioned, a famous theory by the ancient Roman architect Vitruvius. In fact, the passage at the top of the drawing begins with: "Vitruvius the architect has it in his work on architecture that the measurements of man are arranged by nature in the



Fig. 4 Giorgio Martini,  
Vitruvian Man.  
Florence, Biblioteca  
Laurenziana, ms.  
Ashburnham 361, f. 5r  
(By kind permission of  
the Ministero per i Beni  
e le Attività Culturali,  
Florence. Any further  
reproduction by any  
means is strictly forbid-  
den).

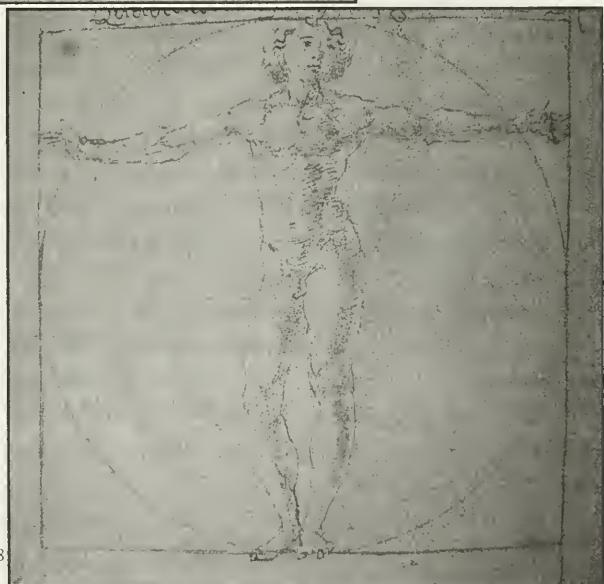


Fig. 5 Giorgio Martini,  
Vitruvian Man. Turin,  
Biblioteca Reale,  
Saluzziano 148, f. 6v.  
(By kind permission of  
the Ministero per i Beni  
e le Attività Culturali,  
Turin)

following manner.”<sup>8</sup> In Leonardo’s time, Vitruvius’s treatise was at the centre of the humanist’s attention.<sup>9</sup> It was not

<sup>8</sup>Venice, Galleria dell’Accademia, n. 228 (see *Appendix*).

<sup>9</sup>Galluzzi, “Machinae Pictae.”

an easily intelligible text and survived only in imperfect versions. As a consequence, the text needed exhausting philological work. Around 1450 Leon Battista Alberti had shaped his own treatise *On the Art of Building* (*De re aedificatoria*) on the Vitruvian text, which he frequently quoted. In 1486 Sulpicio de' Veroli published the first printed edition of the Vitruvian treatise, not without hinting at the difficulties of reconstruction and interpretation. Both Alberti and Sulpicio were humanists and their treatises were without figures. Their interpretation of Vitruvius was represented by a purely textual question: it regarded only Vitruvius's words and was achieved by means of words. Afterwards, however, something changed. At a certain point in time, several artists who were also engineers joined in the effort to clarify the Vitruvian text. The artist and engineer Francesco di Giorgio Martini (Siena, 1439-1501), in the second version of his treatise on architecture (c. 1487-89), discussed the meaning of this intervention very well. He basically said that for a lack of images, with the simple reading of the text, every reader imagines in his own way an architecture, a machine, or a theory by Vitruvius: "there are as many readers as interpreters,"<sup>10</sup> he wrote. According to Francesco, only drawing—together with the archaeological inspection of ancient remains—can fix the actual sense of the ancient text and avoid the Babel of interpretation. In short, the image is presented as an instrument of humanistic philology and the artist presents himself as a protagonist in the rediscovery of the classical world, on the same level as the humanist. In his treatise Francesco quotes Vitruvius and often accompanies these quotations with images that clarify and compliment the sense of the quoted passages. Leonardo's drawing (c. 1490) belongs to this historical context, of which it is probably the main expression.

Among the various problems with the Vitruvian text facing Francesco di Giorgio Martini and Leonardo was the famous theory concerning the proportions of the human body. Francesco deals with this theory in the first version of his *Treatise* (c. 1478-81).<sup>11</sup> Vitruvius had written that *a homo bene figuratus* (that is: a human body of perfect beauty) if it holds out its arms and legs is closed-in by a circle: "a pair of compasses centred in his

---

<sup>10</sup>"[...] tanti lettori, tanti varii compositori"; Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di architettura*, 2:489.

<sup>11</sup>"In prima è da sapere steso in terra el corpo umano, posto un filo a l'imbelico, alle stremità d'esso tirata circulare forma sirà. Similmente quadrata ed angolata disegnazione sirà". (Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di architettura*, 1:20). For the date see below.

navel, the fingers and toes of his two hands and feet will touch the circumference of a circle described there from.”<sup>12</sup> He then added that with outstretched arms the breadth of these arms will be found to be the same as its height; and this linked the body to a square. This prescription could be interpreted and represented in various ways. One possibility was to draw two separate images, one representing the connection between the human body and circle, the other to link the human body with the square. Dürer chose this possibility in the sheet already examined (fig. 2), and so did the architect Antonio da Sangallo as well (Uffizi A 1249). We also find two separate images in the printed edition of Vitruvius published by the architect and mathematician Fra Giocondo (1433-1515) in Venice in 1511 with the presses of Giovanni Tacuino da Tridino.

There was, however, another, more radical and more correct, possibility to express this double link: to represent in one single image both the bond with the circle and the one with the square, representing also the motives of this double association. It was this option that Leonardo chose for his drawing. As we have already seen, Leonardo represents two different positions within the same human figure, one related to the circle, the other to the square. These two different arrangements are strongly interwoven between themselves, and not merely because they coexist in the same figure. We can see, in fact, that in the square-related position the joined legs touch not only the square but also the circle; and vice versa, in the circle-related position with the limbs outstretched, the hands at the top touch not only the circle, but also the square.

This more complex illustration of the Vitruvian theory appears, even if in a poorer version, in two drawings inserted in two copies of the first version of the *Treatise* on architecture by Francesco di Giorgio Martini (figs. 4-5).<sup>13</sup> The human figure, in-scripted at the same time by both the circle and the square, adopts positions of the limbs that try to explain this dual connection. In one case, head and feet touch the circle and square, the hands only the square. In the other case, with more respect for Vitruvius’s text, one arm is lowered while the other is slightly raised in order to link both geometrical figures. In spite of this arrangement, both drawings distance themselves from the Vitruvius text on various points. For example, Vitruvius describes the head only in connection with the square, whereas in these two drawings the head touches both the square and the circle.

---

<sup>12</sup>Vitruvius, *De architectura*, I. III (see Appendix).

<sup>13</sup>Florence, Biblioteca Laurenziana, ms. Ashburnham 361, f. 5r and Turin, Biblioteca Reale, ms. Saluzziano 148, f. 6v.

Why did Francesco assume such a difficult task? It would have been sufficient, in a more customary way, to draw two separate representations of the human figure, one related to the circle, the other to the square. So why, on the contrary, did he try to embody a unitary representation, and in such a poor a way?

The composition of the first version of Francesco di Giorgio Martini's *Treatise* and the two copies with the quoted drawings are generally dated by scholars no later than 1486.<sup>14</sup> These two copies were made in the workshop of Francesco di Giorgio and under his supervision.<sup>15</sup> For different reasons, it has also been supposed that some drawings could have been added later on.<sup>16</sup>

We know that Francesco di Giorgio and Leonardo met in Pavia in 1490.<sup>17</sup> It is therefore possible that in his meeting with Leonardo Francesco – even without knowing of Leonardo's drawing of the Vitruvian man – grasped something of this very new interpretation of the Vitruvian theory that Leonardo had been elaborating. Francesco remained fascinated by this new interpretation and tried to apply it to the drawings we have just examined. If Francesco's drawing was done, instead, before 1486, we can assume that Leonardo knew it or its idea in Pavia in 1490.<sup>18</sup> He then developed it in his own drawing, going far more further than Francesco had.

We must therefore clarify what was so innovative about Leonardo's interpretation. First of all, there was a radical and drastic philological effort that, in going even further than the usual level of interpretation applied to an ancient source, proposed a new and powerful vision.

#### *Harmony and simultaneity:*

*the Paragone among images, music and verbal language*

Leonardo not only tried to respect the literal words of Vitruvius' prescriptions, but above all understood their deep and inner meaning, their essence: the conception of harmony. In fact, Vitruvius opens his text with passages concerning the concepts of symmetry and proportions amongst

---

<sup>14</sup> However, there are also elements against this early date: see Mussini, "La trattatistica di Francesco di Giorgio," 359. See also Scaglia, "Book review."

<sup>15</sup> Mussini, "La trattatistica di Francesco di Giorgio," 359.

<sup>16</sup> Marani, in Francesco di Giorgio, *Il Codice Ashurnham*, xv-xvi; Biffi, in Francesco di Giorgio, *La traduzione del De Architectura*, xli.

<sup>17</sup> Marani, *Francesco di Giorgio a Milano*.

<sup>18</sup> For drawings of machines by Francesco possibly influencing Leonardo see Marani, *Francesco di Giorgio a Milano*, 97.

the different parts of a whole; all of which implies the general concept of harmony.<sup>19</sup> In the *Vitruvian man* Leonardo realized a harmonic representation. The geometric figures illustrated are two (circle and square), but they also coexist forming a unitary whole. And this is even more true for the human figure. This figure presents two different and alternate positions of arms and legs. Yet, this multiplicity of positions does not break the unity of the figure. Various and alternate configurations are coordinated in order to create a perfectly unitary whole; a whole that is various and unique at the same time. That is, a harmonic whole.

While describing the link of the human figure with the circle and the square Vitruvius emphasizes their coexistence. In fact, after having hinted at the link between the human body and the circle he writes: "And just as the human body yields a circular outline, so too a square figure may be found from it."<sup>20</sup> Vitruvius then goes on to describe this link between the human figure and the square. Even if not explicitly written, this double connection of the human body with two different geometric figures is yet another example of the application of harmony and proportion, concepts with which, as we have seen before, Vitruvius opens up the chapter.

However, Vitruvius explains this double link of the body with the circle and square by mentioning it in separate parts, in two linked but different passages. This could not be otherwise. A verbal text can proceed only in this way, by describing first one thing and then the other. However, in doing so the same essence of the concept is lost: the simultaneity of the double link, or the reason of its harmonic meaning. This is the reason why Leonardo undertook such an arduous task of radical philology. According to Leonardo, only an image could communicate the harmonic concept inherent in the Vitruvian text. Or, better still, the image by which Leonardo illustrates this concept was more appropriate than the Vitruvian text itself. Only the visual language of images is able to represent and to explain simultaneously the two different and co-existent connections with the circle and the square. Only visual language, contrary to verbal language, can illustrate, with impressive simultaneity, the variety and unity of this harmonic link.

In the so called *Paragone*, a theoretical text written around 1490 (that is, at the same time of the *Vitruvian man*), Leonardo stated the primacy of painting over the other arts. Speaking about the comparison between painting and poetry (that is among images and words), Leonardo under-

---

<sup>19</sup>See Laurenza, *La ricerca dell'armonia*.

<sup>20</sup>Vitruvius, *De architectura*, l. III (see *Appendix*).

lines the fact that it is painting alone (“solo la pittura”) that can achieve a harmonic proportion, even more so than music. By exemplifying the representation of a face, Leonardo writes: “Yet the beautiful proportions of an angelic face in a painting will do much ‘more than a chord.’ A harmonic concord [*concento*] results from this proportionality which serves the eye at one and the same time, just as music serves the ear.” Poetry, a verbal language, is on the contrary incapable of accomplishing this simultaneous and harmonic description. In fact, Leonardo writes that:

Now a poem, which extends to the figuration of this designated beauty by the particular figuration of each part [...] does not result in any grace other than what is heard in music if each tone were to be heard only by itself at various times [...]. It is as if we would want to show a face part by part, always covering up the part which was shown before. [...] A similar thing happens with the beauties of anything feigned by the poet (that is, described by words): since their parts are said separately at separate times, the memory does not receive any harmony from them. (*Libro di pittura*, chapt. 21)<sup>21</sup>

This is precisely the limit that Leonardo sees in the Vitruvian text: by using only words, Vitruvius had described separately at separate times the two simultaneous connections of the human body with the circle and square. Vitruvius’s words are therefore unable to express the harmony of this connection. Leonardo was able to grasp the deepest sense of the theory of Vitruvius and expressed it in the only suitable language: the visual language of the drawing. At the very moment when Leonardo tries to respect the essence of that text, he inevitably puts it under intense criticism: Vitruvius was wrong because he tried to illustrate concepts by words only, concepts that the image alone is capable of communicating. Only the image can, in fact, achieve a synchronous representation of multiple things or events. And it is this simultaneity that is at the basis of a harmonic whole.

---

<sup>21</sup>Vatican City, Vatican Library, Codex Urbinas Latinus 1270, f. 10. Leonardo da Vinci, *Leonardo da Vinci's Paragone* chapt. 21: “[...] Ma molto più farà [della poesia] le proporzionali bellezze d'un angelico viso posto in pittura, della quale proporzionalità ne risulta un armonico concento, il quale serve a l'occhio in un medesimo tempo che si faccia della musica a l'orecchio. [...] Ma della poesia la qual s'abbia a stendere alla figurazione d'una predetta bellezza con la figurazione particolare di ciascuna parte [...] non si componerebbe alcun concento, come se volessimo mostrare un volto a parte a parte, sempre ricoprendo quelle che prima si mostrano. [...] Il simile accade nelle bellezze di qualunque cosa finta dal poeta, le quali, per essere le sue parti dette separatamente in separati tempi, la memoria non ne riceve alcuna armonia.” (Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, pp. 145-146).

*A classical example of relationship between visual and verbal language: the Polycletus's Canon.*

Through this absolute trust in the image Leonardo carried out a radical act of philology. Vitruvius did not invent the harmonic and proportional theories of the human body, but passed on ideas born centuries earlier in Greece. According to the Roman anatomist Galen, the sculptor Polycletus had elaborated the *Canon*, a complex theory concerning the harmonic and proportional connections among the different parts of the body. The *Canon* was not just a written text, but also a statue that illustrated this text. According to the ancient sources, the two component parts of the *Canon*, the text and the statue, had the same name (the *Canon*) and were strictly linked to one another. In an age in which book illustrations did not yet exist, the statue was the illustration of the treatise.

Some scholars argue that the statue known as the *Doryphoros*—which has survived only in Roman copies—might correspond to this lost *Canon*. The *Canon* by Polycletus that, directly or indirectly, influenced Vitruvius, was therefore not only a written text, but a written text directly linked with a statue, with an image, with visual language. Even if shortly before the passage on the body's proportion Vitruvius generically mentions the existence of Polycletus and other Greek sculptors, almost certainly Leonardo was not aware of all of this. Nevertheless, by opposing his drawing to the text of Vitruvius, he shows that he has grasped the historical origin of the ancient Greek theory handed down by Vitruvius.

*Besides the classical sources:  
qualitative conceptions, anatomy, scientific ambitions.*

The study of classical sources in Leonardo and other Italian artists from the same age is not limited to this radical elucidation, but also represents the starting point towards a new age of discovery. As we have seen, Leonardo succeeds in representing, in the same image, two different geometric links to the human figure by depicting two different positions for his limbs: the man has joined legs and horizontally spread arms in connection with the square, and open legs and raised-up arms in connection with the circle.

Besides expressing harmony and unity, this arrangement has a dynamic meaning as well. The figure seems to move from one position to the other with movement, almost cinematographically. In the art of ancient Greece, harmony was born together with realism and the representation of movement: harmony implies variety, and movement arouses, or generates, this variety. For example, in the *Doryphoros* by Polycletus, the slight putting forward of the left leg corresponds to the lowering of the right shoulder and

so on. This slight complimentary association, which gives harmony to the figure, arises from the movement of the body. Therefore, movement is not a concept opposite to harmony, but can become so if pushed to extreme measures. And this is just what Leonardo did.

Previously, Leonardo had tried to discover and to resolve, by means of geometry, the ways in which the proportions of the human body vary during the body's movements. By developing the dynamic arrangement of the Vitruvian man he made kinetic studies such as the ones known through sixteenth-century copies from lost originals by Leonardo (Codex Huygens, New York, Morgan Library). In these drawings we can see not only the harmonic arrangement of the Vitruvian man (the fact that different positions are linked to one single human figure), but above all the dynamic implications of that drawing.

Later, Leonardo would pay more and more attention to understanding how the proportions of the body vary not only during movement, but also from youth to old age,<sup>22</sup> in health and in illness, and so on. This led Leonardo, in later periods of his life, to be fundamentally sceptical about the possibility of fixing and identifying exact and mathematical laws in nature. From an artistic point of view this vision will contribute to define the famous *sfumato* (smoke-screened) in Leonardo's painting and, thereafter, several fundamental aspects in the art and painting of the sixteenth-century. Likewise, from a scientific point of view, this same vision opens towards some important developments in modern scientific thought, such as the atomistic theories of the sixteenth-century and the cosmological conception by Giordano Bruno, all characterized by a physical and fluid vision, not by a mathematical approach.

Another example of how Leonardo goes beyond his ancient source is the fact that he applied the study of proportions to anatomy. To understand this aspect we need to return to the *Vitruvian man*. In this drawing Leonardo studies not only the link between the body in its entirety to the circle and the square, but also some inner measures and connections among different parts of the body. For example, the face is divided into three equal parts: the forehead, the nose and the space between the nose and chin. These three parts are assumed to be equal among themselves and each is assumed to be one third the length of the entire face. Leonardo writes: "the portions that are to be found between the chin and the nose, and between the start of the hair and the eyebrows, are both spaces similar in themselves

---

<sup>22</sup>For example, Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, 2172, f. 63r. (so-called Manuscript A).

to the ear and are each a third of the face." He derives these measurements from Vitruvius and, in this case, seems to agree with his source. However, even in this case he goes far beyond what Vitruvius had written.

In the same years of the *Vitruvian man*, Leonardo did a series of studies on the human skull (Windsor Castle, Royal Library, 19057r). They do not deal with anatomy in the modern sense. Leonardo in fact did not study and represent merely the form of the skull. The main aim of this study was instead to find where the seat of the intellectual soul was located, what Leonardo called common sense, which is a mental faculty in which all sensory perceptions are collected and elaborated. The way in which Leonardo tried to discover the seat of the soul consisted in a search for proportional lines on the inside of the skull. The network of lines placed over these two skull drawings have just that aim. Under one of these drawings (RL 19058v) Leonardo writes:

The bone cavity hosting the eye, the maxillary cavity located below it, and the bone cavities of the nose and mouth, all have an equal depth; in correspondence with this depth, stands common sense; and the depth of the bone cavities is *one third of the face*.<sup>23</sup>

In other drawings from the same series we see that the soul is at the crossing point between two lines and that this vertical line stands in relation to the back end of the bone cavities mentioned above. The depth of these cavities (and therefore the position of the soul) is neither casual nor accidental, but corresponds exactly to one third of the face, that is, to the same module, or unit, illustrated in the face of the *Vitruvian man*. In short, Leonardo has literally turned to the inside the body for a module that, according to the Vitruvian theory of proportions, dealt only with the surface of the body. In this way, Leonardo extends the study of proportions from outside the body to its inside, not only to measure inner anatomical connections, but also to solve philosophical problems such as the seat of the soul.

In general we do not have any evidence to claim that Greek classical artists extended the study of proportions (which also meant the study of beauty) to the inside of the body, to anatomy. In a passage from *De naturalibus facultatibus*, the ancient Roman anatomist Galen (c. 130-200 AD)

---

<sup>23</sup>"Il vacuo della cassa dell'occhio e 'l vacuo dell'osso sostenitore della guancia e quello del naso e della bocca sono d'eguale profondità, e terminano sotto il senso comune per linea perpendiculare. E ciascuna d'essa vacuità ha tanto di profondità quant'è *la terza parte del volto dell'omo*, cioè dal mento ai capegli."

made a comparison between the creations of a sculptor and those of nature, and claimed that nature was superior:

The sculptors Praxiteles and Phidias limited themselves to shaping the external matter, or that which could be touched (and seen from the outside.) While the deeper or inner parts they left without any ornaments, and rough [...], because they were unable to enter it, to go down to it and to touch all of its parts (Galen, *De naturalibus facultatibus*, ed. Kuhn, 2: 82)

According to Galen, the beauty of the artist's works is limited to the surface, while that of nature works on the interior as well. Leonardo broke apart this separation. He not only turned to the inside of the body in search of the proportions and the beauty that Vitruvius and other classical artists had restricted to the surface, but he also looked at this anatomical research as the first step toward his artistic creation.

Both the study of the surface proportions (exemplified by the *Vitruvian man*) and those of the inner ones (exemplified by the anatomical studies of the skull) have in fact a precise goal: to understand the inner reasons of the external form of the body. The external form was indeed for Leonardo, as an artist, the final destination, or the final synthesis. In his paintings he dealt with the external appearance of the human body.

Leonardo investigated nature as a scientist because he wanted radically to imitate nature with his art. This mimetic conception of art was at the basis of the Vitruvian theory as well: the aim of Vitruvius's study of the proportions of the human body was so as to create architecture that imitated those proportions. Francesco di Giorgio Martini widely developed the somatic implications of this conception. He made drawings in which the human figure literally determines the various parts of the architecture: the length and size of different parts of the head determine the proportional relationship in the different parts of the *capitello*. In other cases the human figure determines the plan of the church, the form and the number of the chapels, the connections among them, and with the nave and so on. Leonardo goes far beyond all this by conceiving, or devising, the artistic process as a journey starting from inside the body, from the anatomy. To imitate nature it is necessary to investigate its laws, its structure, not merely the external, but also the internal ones. Therefore, to imitate the natural world the artist must also become a scientist.

In Leonardo's work, the true final destination of his search for the perfect proportions in the *Vitruvian man* or in the skull studies are artistic figures. The anatomical search on the form of the skull affects many figures in the Last Supper and even the portrait of *Lady with an Ermine* (*Cecilia*

*Gallerani*).<sup>24</sup> He first investigated the beauty and proportions of the surface of the body (for example in the *Vitruvian man*); he then studied the proportions found on the inside of the body (for example, in the skull studies); then, he finally came back to the surface, applying to his artistic figures that sense of balance and beauty of the body stated in this research.

Drawing comparisons such as these between science and art from a historiographical perspective could be more or less appropriate. In the case of Leonardo and other Italian artists of the Renaissance it is an obligation, for without them scholars run the risk of not understanding the more original aspect of these artists' work.

*University of Florence, Italy*

#### *Appendix*

Leonardo's text (Venice, Galleria dell'Accademia, n. 228)

Vetruvio architetto mette nella sua opera d'architettura che lle misure dell'omo sono dalla natura disstribuite in questo modo. Cioè, che 4 diti fa un palmo e 4 palmi fa un pié: 6 palmi fa un cubito, 4 cubiti fa un homo e 4 cubiti fa un passo e 24 palmi fa un homo; e queste misure son né sua edifizi. Se tu apri tanto le gambe che tu cali da capo 1/14 di tua alteza e apri e alza tanto le braccia che colle lunghe dita tu tochi la linia della sommità del capo, sappi che 'l ciento delle stremità delle aperte membra fia il bellico e llo spazio che ssi trouva infra lle gambe fia triangolo equilatero.

Tanto apre l'omo ne' le braccia quanto è lla sua altezza

Dal nassimento de' capegli al fine disotto del mento è il decimo dell'alteza de l'uomo. Dal disotto del mento alla somità del capo è l'ottavo dell'alteza dell'omo. Dal di sopra del petto alla somità del capo fia il sexto dell'omo. Dal di sopra del petto al nassimento de capegli fia la settima parte di tutto l'omo. Dalle tette al disopra del capo fia la quarta parte dell'omo. La magiore largheza delle spall contiene in sé [la oct] la quarta parte dell'omo. Dal gomito alla punta della mano fia la quarta parte dell'omo. Da esso gomito al termine della spalla fia la ottava parte d'esso omo. Tutta la mano fia la decima parte dell'omo. Il membro virile nasce nel mezo dell'omo. Il pié fia la settima parte dell'omo. Dal disotto del pié al disotto del ginocchio fia la quarta parte dell'omo. Dal disotto del ginocchio al nassimento del membro fia la quarta parte dell'omo. Le parti che si trovano infra il mento e 'l naso e 'l nassimento de' capegli e quel de' cigli ciasscuno spazio per sé è ssimile all'orecchio, è 'l terzo del volto.

#### English Translation of Leonardo's Text

Vitrivius the architect has it in his work on architecture that the measurements of man are arranged by nature in the following manner: four fingers make

---

<sup>24</sup>See Laurenza, *De figura umana*.

one palm and four palm make one foot; six palms make a cubit; four cubits make a man and four cubits make one pace; and twenty-four palms make a man; and these measures are those of his buildings. If you open your legs so that you lower your head by one fourteenth of your height, and open and raise your arms so that with your longest fingers you touch the level of the top of your head, you should know that the central point between the extremities of the outstretched limbs will be the navel and the space that is described by the legs is an equilateral triangle.

The span to which the man opens his arms is equivalent to his height.

From the start of the hair to the margin of the bottom of the chin is a tenth of the height of the man; from the bottom of the chin to the top of the head is an eighth of the height of the man; from the top of the breast to the top of the head is a sixth of the man; from the top of the breast to the start of the hair is a seventh part of the whole man; from the nipples to the top of the head is a quarter part of the man; the widest distance across the shoulders contains in itself a quarter part of the man; from the elbow to the tip of the hand will be a fifth part of the man; from this elbow to the edge of the shoulder is an eighth part of this man; the whole hand is a tenth part of the man; the penis arises at the middle of the man; the foot is a seventh part of the man; from the sole of the foot to below the knee is a quarter part of the man; from below the knee to the start of the penis is a quarter part of the man; the portions that are to be found between the chin and the nose and between the start of the hair and to the yebyrows are both spaces similar in themselves to the ear and are a third of the face.

(Leonardo da Vinci, *The Literary Works*, ed. Jean Paul Richter. Oxford: Oxford University Press, 1939, vol. 1, par. 343.)

#### Vitruvius's text (*De architectura*, I. III)

Corpus enim hominis ita natura compositus uti os capitum a mento ad frontem summam et radices imas capilli esset decimae partis, item manus palma ab articulo ad extreum medium digitum tantundem, caput a mento ad sumnum verticem octavae, cum cervicibus imis ab summo pectore ad imas radices capillorum sextae, ad sumnum verticem quartae. Ipsius autem oris altitudinis tertia est pars ab imo mento ad imas nares, nasum ab imis naribus ad finem medium superciliorum tantundem. Ab ea fine ad imas radices capilli frons efficitur item tertiae partis. Pes vero altitudinis corporis sextae, cubitus quartae, pectus item quartae. Reliqua quoque membra suas habent commensus proportiones, quibus etiam antiqui pictores et statuarii nobiles usi magnas et infinitas laudes sunt adsecuti. Similiter vero sacrarum aedium membra ad universam totius magnitudinis summam ex partibus singulis convenientissimum debent habere commensus responsum.

Item corporis centrum medium naturaliter est umbilicus. Namque si homo conlocatus fuerit supinus manibus et pedibus pansi circinique conlocatum centrum in umbilico eius circumagendo rotundationem utrarumque manuum et pedum digitii linea tangentur. Non minus quemadmodum schema rotundationis in corpore efficitur, item quadrata designatio in eo invenietur. Nam si a pedibus imis ad sumnum caput mensum erit eaque mensura relata fuerit ad manus pansas,

invenietur eadem latitudo uti altitudo, quemadmodum areaae quae ad normam sunt quadratae.

(Vitruvius, *De architectura*, III, ed. P. Gros. Turin: Einaudi, 1997, vol. 3, p. 238)

#### English translation of Vitruvius's Text

For Nature has so planned the human body that the face from the chin to the top of the forehead and the roots of the hair is a tenth part; also the palm of the hand from the wrist to the top of the middle finger is as much; the head from the chin to the crown, an eighth part; form the top of the breast with the bottom of the neck to the roots of the hair, a sixth part; from the middle of the breasts to the crown, a fourth part; a third part of the height of the face is from the bottom of the chin to bottom of the nostrils; the nose from the bottom of the nostrils to the line between the brows, as much; from that line to the roots of the hair, the forehead is given as the third part. The foot is a sixth of the height of the body; the cubit a quarter, the breast also a quarter. The other limbs also have their own proportionate measurements. And by using these, ancient painters and famous sculptors have attained great and unbounded distinction. In like fashion the members of the temples ought to have dimensions of their several parts answering suitably to the general sum of their whole magnitude. Now the navel is naturally the exact centre of the body. For if a man lies on his back with hands and feet outspread, and the centre of a circle is placed on his navel, his figure and toes will be touched by the circumference. Also a square will be found described within the figure, in the same way as a round figure is produced. For if we measure from the sole of the foot to the top of the head, and apply the measure to the outstretched hands, the breadth will be found equal to the height, just like sites which are squared by rule. (Vitruvius, *De architectura*, III, I, 2-3, ed. and trans. F. Granger. London and Cambridge, MA: W. Heinemann/Harvard University Press, 1970, vol. 1, pp. 159-161).

#### Works cited

##### Manuscript Sources

Florence, Biblioteca Laurenziana, ms. Ashburnham 361

London, British Library, ms. Sloane 5230

Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, 2172

Turin, Biblioteca Reale, ms. Saluzziano 148

Vatican City, Vatican Library, Codex Urbinas Latinus 1270

Vienna, Oesterreichische Nationalbibliotek, ms. 652

##### Printed Sources

Galen. *De naturalibus facultatibus*, in *Hapanta. Opera omnia*, vol. 2, ed. Karl Gottlob Kühn. Leipzig: C. Cnobloch, 1821-33; repr.: Hildesheim, G. Olms, 1964-65.

Galluzzi, Paolo. "Machinae Pictae. Immagine e idea della macchina negli artisti-ingegneri del Rinascimento" pp. 241-272 in *Machina, XI° Colloquio Internazionale* (Roma, 8-10 January 2004), ed. Marco Veneziani. Florence: Leo S. Olschki, 2005.

Laurenza, Domenico. *De figura umana. Fisiognomica, anatomia e arte in Leonardo*. Florence: Leo S. Olschki, 2001.

Laurenza, Domenico. *La ricerca dell'armonia. Rappresentazioni anatomiche nel Rinascimento*. Florence: Leo S. Olschki, 2003.

Leonardo da Vinci. *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, ed. Jean Paul Richter. Oxford: Oxford University Press, 1939. 2 vols.

Leonardo da Vinci. *Leonardo da Vinci's Paragone. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*, ed., intro. and comm. Claire J. Farago. Leiden: E. J. Brill, 1992.

Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura. Edizione in facsimile del Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca apostolica vaticana*, eds. Carlo Pedretti, crit. transcr. Carlo Vecce. Florence: Giunti, 1995.

Marani, Pietro Cesare, "Francesco di Giorgio a Milano e a Pavia: conseguenze e ipotesi" pp. 93-104 in *Prima di Leonardo: Cultura delle macchine a Siena nel Rinascimento*, ed. Paolo Galluzzi. Milan: Electa, 1991.

Martini, Francesco di Giorgio. *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, ed. Corrado Maltese. Milan: Edizioni Il Polifilo, 1967.

Martini, Francesco di Giorgio. *Il Codice Ashburnham 361 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze. Trattato di architettura di Francesco di Giorgio Martini*, ed. and intro. Pietro C. Marani. Florence: Giunti, 1979.

Martini, Francesco di Giorgio. *La traduzione del De Architectura di Vitruvio dal ms. II.I.141 della Biblioteca nazionale centrale di Firenze*, ed. and intro. Marco Biffi. Pisa: Scuola Normale Superiore, 2002.

Mussini, Massimo. "La trattatistica di Francesco di Giorgio: un problema critico aperto" pp. 358-379 in *Francesco di Giorgio architetto*, eds. Francesco Paolo Fiore and Manfredo Tafuri. Milan: Electa, 1993.

Pozzi, Giovanni. *La parola dipinta*. Milan: Adelphi, 1996.

Scaglia, Giustina. "Book review: Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, ed. Corrado Maltese." *Art Bulletin* 52 (1970): 439-442.

Sinigalli, Rocco. "La sezione aurea nell'*Uomo vitruviano* di Leonardo" pp. 178-181 in *I disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia nel Gabinetto dei disegni e stampe delle gallerie dell'Accademia di Venezia*, eds. Carlo Pedretti, Giovanna Nepi Sciré, Adalgisa Perissa Torrini. Florence: Giunti, 2003.

Strauss, Walter Levy. *The Complete Drawings of Albrecht Dürer*. New York: Abaris Book, 1974. 6 vols.

Vitruvius. *De architectura*, ed. Pierre Gros, trans. and comm. Antonio Corso and Elisa Romano, Turin: Einaudi, 1997. 2 vols.

Vitruvius. *De architectura*, ed. and trans. F. Granger. Loeb Classical Library. London / Cambridge, MA: W. Heinemann/Harvard University Press, 1970. 2 vols.

Zöllner, Frank. "L'uomo vitruviano di Leonardo da Vinci, Rudolf Wittkover e l'*Angelus Novus* di Walter Benjamin" *Raccolta Vinciana* 25 (1995): 329-358.

Zöllner, Frank. *Vitruvs Proportionsfigur. Quellenkritische Studien zur Kunstsäliteratur im 15. und 16. Jahrhundert*. Worms: Wernersche Verlagsgesellschafts, 1987.

L'OCCULTAMENTO DEL PRINCIPE.  
LORENZO IL MAGNIFICO E IL *BARLAAM E JOSAFAT*  
DI BERNARDO PULCI.

GIANNI CICALI

*Riassunto:* Il *Barlaam e Josafat* di Bernardo Pulci rappresenta sia un interessante testo drammaturgico, sia un altrettanto originale e interessante sottotesto encomiastico di Lorenzo il Magnifico. Rappresentata nel 1474, come evidenziato da alcuni documenti d'archivio, la trama di questa sacra rappresentazione altro non è che la storia di Siddharta poi detto il Buddha tradotta in greco, e poi cristianizzata e circolata in Europa attraverso numerosi manoscritti. Trasformati i personaggi principali nei santi Barlaam e Josafat, un eremita e un giovane principe (alias il Siddharta della fonte), la leggenda venne inclusa nella sua *Legenda Aurea* da Varagine. Pulci, anche seguendo un gusto per l'orientalismo successivo al concilio delle chiese d'Oriente e d'Occidente tenutosi a Firenze nel 1439, riesce a intessere all'interno di una sacra rappresentazione, andata in scena in S. Marco, e dunque nella sfera d'influenza culturale e politica dei Medici, una raffinatissima trama encomiastica, ma anche un ancor più abile sottotesto politico tutto in favore delle manovre condotte dal Magnifico in quegli anni.

Il *Barlaam e Josafat*<sup>1</sup> di Bernardo Pulci si struttura intorno a un nucleo narrativo relativamente compatto e centripeto. Alcuni degli elementi che compongono la base contenutistica di quest'opera sono la riflessione tra il principe Josafat e sé stesso; la storia della sua conversione al cristianesimo grazie all'incontro col santo eremita Barlaam; il cambiamento del ruolo di Josafat nel mondo; così come l'atteggiamento rinunciatario nei confronti del potere che influirà sul rapporto tra lui e il re suo padre.

La trama è così riassumibile: il re pagano di un paese orientale diventa padre di un bambino che si convertirà al cristianesimo e diventerà santo. Il principe Josafat sarà marchiato fin dalla nascita da questa profezia sulla sua conversione al cristianesimo. Per scongiurare tale pericolo, il re suo padre, seguendo il consiglio di uno dei saggi di corte, lo relega in un magnifico palazzo per fargli condurre una vita gioiosa fatta di studi, feste e giochi (seppur elargiti “onestissimamente a tempo e loco” — vv. 87-88).

<sup>1</sup>D'ora in avanti solo *Barlaam*. Il testo utilizzato è quello pubblicato in D'Ancona 1872, 2:141-186.

Circondato da giovani belli e sani, Josafat non dovrà mai interrogarsi, nelle intenzioni del padre, sui grandi perché della vita, sul dolore dell'esistenza o, tanto meno, pensare al cristianesimo.

Egli vive la sua infanzia e la sua adolescenza in un mondo incontaminato, circondato dalla bellezza, passando i suoi giorni in una sorta di *hortus conclusus* cortese<sup>2</sup>. Naturalmente la vita, nel suo divenire doloroso, e il cristianesimo, nella sua valenza salvica e ultramondana, si introdurranno nell'esistenza del principe. La prima attraverso l'incontro con un cieco e un lebbroso, emblemi della caducità e della fragilità dell'esistenza; il secondo per mezzo dell'eremita cristiano Barlaam che, come il destino che bussa alla porta, entrerà travestito da mercante nel palazzo di Josafat e lo convertirà. Così come era stato profetizzato, Josafat sarà un cristiano, nonostante i tentativi del re di riportarlo dalla parte del paganesimo. Dopo aver contribuito a diffondere il cristianesimo nella sua metà del regno, il giovane principe converte anche il re, che abdica in suo favore. Ma Josafat cede la corona per seguire la sua vocazione contemplativa mettendosi alla ricerca di Barlaam. Lo ritroverà dopo due anni di pellegrinaggio nel deserto e lo assisterà nel momento del trapasso.

Il *Barlaam* si conclude quasi in tono minore, discendente. La morte dell'eremita, con accanto Josafat che rimane solo nel deserto dopo aver seppellito il suo maestro spirituale, è l'esito sereno, ma anche un po' crepuscolare, di una rappresentazione che si affida più alla parola che allo spettacolo, nonostante sia prevista la presenza, nel testo, di *mansiones* che potevano essere anche magnificamente decorate<sup>3</sup>, insieme ad apparizioni di angeli, e a inserti di altra spettacolarità come balli e musiche.

L'autore del testo è Bernardo Pulci, membro di quella "famiglia accademica", come la definì de Robertis<sup>4</sup>, che ebbe strettissimi contatti con la famiglia dei Medici. L'autore, che sposò Antonia Giannotti a sua volta autrice di *sacre rappresentazioni*, fu uno dei poliedrici artisti gravitanti nell'orbita medicea di Cosimo il Vecchio e del Magnifico. Il fratello Luigi, autore del famoso *Morgante*, era particolarmente benvoluto da Lucrezia Tornabuoni, madre di Lorenzo. C'era un terzo fratello Pulci, Luca, i cui

---

<sup>2</sup>Sulle valenze dell'*hortus conclusus* connesse con la cultura cortese e aristocratica vedi Zorzi, *Carpaccio*, 78-93 e note.

<sup>3</sup>Le *mansiones* del *Barlaam* sono: La reggia con il trono del Re; il palazzo di Josafat; la grotta di Josafat ("spelonca"). Da aggiungere il deserto — agito forse anche con fondale e probabilmente parte dello spazio destinato alla "spelonca" di Barlaam; e forse una scena con prospettiva di città sullo sfondo non sarebbe implausibile da ipotizzare, anche per certi riferimenti nel testo.

<sup>4</sup>Citazione in Nigro, 24.

figli, in seguito ai suoi tracolli finanziari e alle disavventure giudiziarie, furono amorevolmente allevati (anche in ristrettezze economiche) da Bernardo e da Antonia. Dei tre fratelli, Bernardo fu il più giovane e “presto si affrancò” da modelli prelaurenziani “e fece propria la poetica del Lorenzo maturo e strinse amicizia col Ficino”(Carrai, 7).

Come altre sacre rappresentazioni, anche il *Barlaam* attinge alla *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine. La *fabula* in realtà è la storia del Buddha tradotta in greco, cristianizzata e diffusa in Occidente<sup>5</sup>. Attraverso numerosi ma-noscritti e numerose varianti narrative, questo nucleo leggendario ebbe un'ampia fortuna in tutta l'Europa, dal Medioevo<sup>6</sup> fino all'età Barocca.

Se il fine esplicito di queste rappresentazioni era quello di mettere in scena storie edificanti e cristiane onde ‘istruire intrattenendo’ i giovani di qualche confraternita fiorentina (e procurare un “onesto divertimento” anche a protettori e parenti), i mezzi possono essere diversi: spettacolari, nel senso di una magniloquenza scenica riscontrabile in alcuni testi come, esempio perfetto, il *Costantino imperatore* quasi coeve del *Barlaam*, probabilmente di Castellan dei Castellani<sup>7</sup>; oppure spettacolari ma intimisti e anche sottilmente allusivi come nel *Barlaam*.

Come quasi tutte le altre sacre rappresentazioni fiorentine, anche questa è scritta in ottave di endecasillabi che seguono lo schema consueto ABABABCC. Il ricorso alla forma metrica più diffusa non esclude l'utilizzo nel corso del testo di metri diversi (settenari e ottonari, soprattutto) che spezzano il ritmo facile, ma in parte anche monotono, dell'ottava<sup>8</sup>.

Partendo dal testo possiamo riflettere, in parte, su alcuni elementi scenografici del *Barlaam* che presentano aspetti interessanti. Nella scena conclusiva, sul palco rimane da solo un giovane che con devozione seppellisce il suo *rabbi* e si rivolge a Dio nel mezzo di un deserto. La grotta (“spelonca”), un monte con un'ampia apertura, è la *mansio* in cui si spegne serenamente un vecchio eremita e di fronte alla quale rimarrà un principe a dialogare con l'Altissimo<sup>9</sup>.

---

<sup>5</sup>Vedi D'Ancona, 2:142-162.

<sup>6</sup>Si vedano, *pars pro toto*, Frosini, e Sonet, entrambi ottimi contributi sulla tradizione manoscritta europea, e la fortuna, della leggenda di Barlaam.

<sup>7</sup>Per l'attribuzione del *Costantino imperatore*, *San Silvestro papa* e *Sant'Elena* al Castellani vedi Ponte, 66.

<sup>8</sup>Sull'uso dell'ottava nelle sacre rappresentazioni fiorentine vedi Ventrone, “Per una morfologia della Sacra rappresentazione”, 199-202.

<sup>9</sup>Interessanti alcune *mansiones* del *Costantino*, come quella del monte Soratte (“Siratti” nel testo, v. 670).

La “spelonca” di Barlaam e il suo spazio antistante fanno venire alla mente paesaggi adatti all’iconografia di san Girolamo, tuttavia essa è da ritenersi più un *locus deputatus* della scenografia devota che una suggestione iconografica. La grotta, anche in quanto elemento del repertorio sacro-scenografico, ha strette e osmotiche relazioni con le arti visive, è cioè elemento del paesaggio pittorico<sup>10</sup>. Tale elemento scenografico, così come emerge dal testo, è da inserirsi in quella tradizione, o pratica che possiamo definire binaria ed osmotica, per cui la grotta-monte passa dal teatro all’arte, secondo il ribaltamento operato da Zorzi dell’assunto di Kernodle (dall’arte al teatro, invece), diventando così quasi uno stilema di ‘repertorio’ di una iconografia che vive anche come scenografia secondo processi più o meno osmoticamente intensi.

La collocazione spazio-temporale definisce questa sacra rappresentazione ben oltre il dato offerto dal testo e dalla sua analisi. A quanto sappiamo dalla ricerche della Newbegin, il *Barlaam* venne rappresentato nel 1474, come riporta una nota di pagamento della Compagnia della Purificazione in San Marco, sede della rappresentazione<sup>11</sup>. Alla tipologia di questo ‘reperto’ testuale, che fa sì che esso debba essere considerato testo ‘rappresentato’ e ‘rappresentabile’, si associa la testimonianza documentaria circa la messinscena e il luogo dell’allestimento, confermando così il dato offerto dalla drammaturgia.

La compagnia di San Marco, fondata nel 1427 da alcuni membri della confraternita dell’Arcangelo Raffaello<sup>12</sup>, era sensibilmente legata ai Medici e venne particolarmente beneficiata da Cosimo il Vecchio<sup>13</sup>. Proprio l’autore del *Barlaam*, Bernardo Pulci, aveva scritto alla morte di Cosimo nel 1464 un capitolo ternario di 181 versi, commemorativo ed encomiastico al tempo stesso, in cui l’illustre defunto veniva paragonato niente meno che a Pericle, Epaminonda, Scipione e ad altri famosi personaggi storici (basti per tutti il paragone con Pericle)<sup>14</sup>. La rappresentazione del *Barlaam* è dunque da collocare in uno spazio e in un tempo eminentemente medicei, e non è improbabile che, a dieci anni di distanza dalla morte di Cosimo e a cinque da quella del padre Piero, il venticinquenne Lorenzo il Magnifico

---

<sup>10</sup>Sul monte come elemento scenografico condiviso, in un rapporto di reciproco scambio, da pittura e teatro vedi Zorzi, “Figurazione pittorica”, 429-431.

<sup>11</sup>Newbegin, “The word made flesh”, 368, 373-374 n. 23.

<sup>12</sup>Eisenbichler, *The Boys of the Archangel Raphael*, 26

<sup>13</sup>Eisenbichler, *The Boys of the Archangel Raphael*, 45-46.

<sup>14</sup>Sul capitolo ternario di Bernardo Pulci in memoria di Cosimo vedi Martelli, 117.

assistesse al *Barlaam* di Bernardo Pulci, scrittore legatissimo alla sua famiglia<sup>15</sup>.

Date queste premesse, è logico aspettarsi certe ‘strategie’, ed è probabilmente doveroso andare alla ricerca di allusioni significative indirizzate ai Medici e in particolare a Lorenzo il Magnifico, che allora, quattro anni prima della Congiura dei Pazzi del 1478, era il giovane più in vista e più potente della sua città.

Josafat abbandonerà il suo rifugio dorato per prendere la via della fede rinunciando al potere; Lorenzo, invece, era e rimarrà sempre coinvolto nella politica. Come conciliare questi due aspetti, apparentemente contraddittori, con la restituzione di un’immagine del principe che alluda al Magnifico? Se il poeta deve restituire del principe (principe *de facto* com’era il Magnifico) un’immagine gratificante, perché Lorenzo non è delineato quale era in realtà? La risposta, in parte consequenziale, è che il Pulci non doveva ritrarre Lorenzo come Josafat, ma inserire nel *Barlaam* elementi sufficienti a creare allusioni gratificanti. L’immagine doveva essere allusiva e solo parzialmente esplicita, comprensibile ma non appariscente. Essa doveva essere colta da quella parte dell’udienza (e/o dei lettori potenziali) raffinata e avvezza a ricevere i più sofisticati omaggi artistici.

Seguendo questa lettura ipotestuale del *Barlaam*, la sacra rappresentazione si offre come un interessante ritratto del Magnifico come giovane principe. Non riesce difficile immaginare che l’autore potesse alludere a Lorenzo quando (vv. 105-102) il re ordina di allestire un torneo (“tornamiento”) per allietare le giornate del figlio. Lorenzo era stato protagonista di un famoso e sontuoso torneo svoltosi in Piazza Santa Croce a Firenze pochi anni prima (1469). Con quel torneo Lorenzo “si inseriva in una consolidata tradizione cittadina che riconosceva a questo genere di manifestazioni il valore di una sorta di rito di passaggio precedente l’ingresso nella maggiore età, ossia nell’età che consentiva l’accesso alle cariche pubbliche”<sup>16</sup>. La gara fu vinta da Lorenzo e la vittoria celebrata in versi da Luigi Pulci ne *La giostra*, un componimento in 160 ottave di sei endecasillabi a rime alternate e chiuse da un distico a rima ‘baciata’: lo stesso metro della sacra rappresentazione del 1474.

Le parole circa il torneo messe in bocca al re del *Barlaam* sono un piccolo corto circuito encomiastico: Bernardo Pulci evoca un “tornamiento” che a sua volta rievoca la celebre giostra illustrata in versi dal fratello Luigi

---

<sup>15</sup>Su Bernardo Pulci vedi Angelini, Carrai, Flaminii, Nigro, ma anche Ponte, Antonia Pulci, Luigi Pulci *Morgante e Lettere*.

<sup>16</sup>Ventrone, “Feste e spettacoli”, 21.

(probabilmente già quasi completata al tempo della rappresentazione)<sup>17</sup> per omaggiare e immortalare il passaggio dall'adolescenza all'età virile (e quindi alle cariche politiche) di Lorenzo.

Ma se nella *Giostra* i riferimenti al Magnifico sono esplicativi anche nei giochi di parole di gusto petrarchesco (come, ad esempio, "Lauro")<sup>18</sup>, quelli nel *Barlaam* non sono altrettanto manifesti per una semplice ragione: la *Giostra* era un poemetto in ottava rima composto allo scopo di fornire una sorta di cronaca in versi per tramandare e celebrare una giornata memorabile in cui Lorenzo aveva brillato come *primus inter pares* ed era passato allo *status virile*; il *Barlaam*, invece, è una sacra rappresentazione e dunque con finalità istituzionalmente affatto diverse. Se devono esserci (come ci sono) riferimenti a un potente essi saranno sfumati e sottilmente encomiastici. In altre parole, possiamo paragonare la presenza di Lorenzo nel sottotesto del *Barlaam* alle figure dei committenti dipinte in certi quadri o affreschi: esse sono molto spesso collocate in posizione subalterna rispetto al soggetto religioso, e non di rado sono di dimensioni ridotte in confronto ai personaggi ultramondani. Il parallelo è particolarmente calzante, e può tornare utile citare una bellissima miniatura fiorentina della metà del Quattrocento di committenza medicea (un antifonario manoscritto per S. Lorenzo). La miniatura, di Gherardo e Monte di Giovanni, è quasi coeva al *Barlaam*, datando circa 1477 (Garzelli, 281). L'immagine rappresenta il martirio di S. Lorenzo<sup>19</sup>, santo legatissimo ai Medici, che subisce 'spettacolarmente' il supplizio di fronte a due schiere di personaggi (cavaleri in armatura da un lato, sacerdoti pagani dall'altro) in cui è possibile distinguere, in primo piano tra gli armati, Lorenzo il Magnifico, in costume sì, ma pur sempre, anche se nella finzione, in atto devoto. La definirei una forma di devozione iconografica (in questo caso specifico), ma che può anche essere definita in forma più allargata 'devozione teatrale'.

Tutto il *Barlaam*, se osservato in questa prospettiva (cioè in quella di un sottotesto in cui si celebra 'obliquamente' un principe), prende quella coloritura allusiva, sfumata sì, ma in parte anche esplicita, cui accennavamo avan-

---

<sup>17</sup>L'ultima ottava della *Giostra* di Luigi Pulci si chiude con l'annuncio del torneo cui parteciperà Giuliano, fratello più giovane di Lorenzo. Questo secondo torneo si svolse nel 1475 (e sarà 'cantato' dal Poliziano). Tuttavia è assai probabile che sia Lorenzo, sia, ovviamente, il fratello di Luigi Bernardo, fossero già a conoscenza dell'opera, che forse era già completa o quasi completa quando andò in scena il *Barlaam* (vedi Luigi Pulci, *Opere minori*, 55-60).

<sup>18</sup>Vedi Luigi Pulci, *La giostra*, in Idem, *Opere minori*, 61-120 *passim*.

<sup>19</sup>La miniatura, di Gherardo e Monte di Giovanni, si trova nell'Antifonario K della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze.

ti. È un gioco di specchi in cui il (potenziale, nonché prevedibile) spettatore e/o lettore più illustre può autocontemplarsi ed essere contemplato da amici e cortigiani, s'innescà cioè quel meccanismo altrimenti definibile come *auto-contemplazione indotta*, declinato nelle sue caratteristiche generali da Ludovico Zorzi nel suo *Il teatro e la città*, allorché lo studioso prende in esame gli affreschi della sala dei mesi di Palazzo Schifanoia di Ferrara<sup>20</sup>.

Josafat, circondato da splendidi giovani nel suo *hortus conclusus*, è dedicato sia agli studi, sia ai piaceri. Piaceri, tuttavia, rigorosamente onesti: “fate che viva sempre in festa e giuoco / Onestissimamente a tempo e loco” (vv. 87-88), raccomanda il re circa l’educazione del figlio<sup>21</sup>. Quindi il principe è sì mondano, ma onestissimo.

Non è difficile intravedere un parallelo tra il palazzo di Josafat e il palazzo Medici in via Larga a Firenze progettato dal Michelozzo e finito di costruire una ventina d’anni prima della rappresentazione del *Barlaam*<sup>22</sup>. Il Pulci è adulatore esperto e accorto poiché gratifica, e in un certo senso celebra, la dimensione ancora cortese di Lorenzo ritraendolo, *sub specie theatri*, circondato di coetanei ideali, intento agli studi (“provvedi che sia saggio e riverente”, raccomanda il re al precettore, v. 85), non dimenticando però di sottolineare il principio dell’onestà, non scordando di evidenziare una ricercata eccellenza nella cultura (“Tal che si lievi sopra agli altri a volo”, v. 86) che alluda contemporaneamente alle caratteristiche di *primus inter pares*, cioè al ruolo egemonico rispetto agli altri ottimati fiorentini. Tutta l’ottava (vv. 81-88) è un’abile e raffinata adulazione non solo di Lorenzo ma anche di suo padre e indirettamente del nonno Cosimo.

Come i Medici dissimulavano il loro effettivo potere su Firenze<sup>23</sup>, così

---

<sup>20</sup>Zorzi, *Il teatro e la città*: cap. *Ferrara: il sipario ducale*, 3-59.

<sup>21</sup>La “onestà” del divertimento e dello svago è un concetto sostanziale e fondamentale fino a tutto il Settecento italiano, in cui si trova diffusamente utilizzato questo termine per definire gli spettacoli e i divertimenti che potevano essere considerati degni dal governo di una nazione e quindi dalla società. Inutile dire, forse, che le eccezioni alla regola (o all’intenzione) erano numerose sia ai tempi del Magnifico, sia nel secolo del *Don Giovanni* di Wolfgang A. Mozart e Lorenzo Da Ponte.

<sup>22</sup>Sulle vicende del progetto brunelleschiano rifiutato da Cosimo il Vecchio in favore di quello di Michelozzo vedi Zorzi, *Il teatro e la città*, 167n-168n e bibliografia ivi citata.

<sup>23</sup>Vasta la letteratura su questo argomento. Per lo spettacolo come *instrumentum regnii* in epoca cosimiana e laurenziana vedi Zorzi, *Il teatro e la città*, 63 e sgg. Dal punto di vista storico, invece, si vedano i classici, ma ancor validi, Albertini, Diaz, Rubinstein.

Josafat-Lorenzo è un'accorta velatura del principe che era in realtà Lorenzo il Magnifico. Josafat non vuole il regno, brama Dio; Josafat non vuole il potere, vuole la fede; Josafat non cerca il dominio sugli altri, vuole elargire la sua misericordia. Quando riceve dal padre metà dei suoi domini, Josafat dice ai suoi "baroni":

Poi che c'è dato in terra possedere  
Di questi ben caduchi tanta copia,  
Fate pel regno mio di provvedere  
Ove sentita sia maggior inopia (vv. 579-582)

È il ritratto del perfetto principe misericordioso. Anche Lorenzo aveva ricevuto "ben caduchi" in "tanta copia", ma il Pulci subito sottolinea, attraverso la finzione teatrale e per interposta *persona*, la generosità, il disinteresse, la signorilità di colui che divenuto ricco grazie a un'eredità si preoccupa di alleviare la povertà ("inopia") dei cittadini più deboli e sfortunati. Così facendo anche il populismo mediceo è collocato dall'autore in una sfera di pietà e carità cristiane.

In questa sacra rappresentazione l'immagine del principe deve essere non solo un'immagine ideale e portatrice dei migliori valori cristiani, ma deve anche distogliere da quelle che erano le reali funzioni di un principe *de facto* in una repubblica che, di fatto, non era più una repubblica ma una signoria. A tale scopo il Pulci crea una duplice illusione: da un lato quella di Josafat come ritratto di Lorenzo nelle vesti di giovane cortese e magnifico, chiuso nel suo bel palazzo, intento ai divertimenti ma anche allo studio per eccellere su tutti in cultura e sapienza (quindi un *primus inter pares* come era definito il ruolo, con formula che oggi definiremmo *politically correct*, del Magnifico nell'ambito delle famiglie magnatizie fiorentine); dall'altro lato costruisce, sempre attraverso Josafat, l'illusione che Lorenzo non sia affatto interessato al potere. Egli diviene, nel gioco illusionistico creato dal poeta, un ricchissimo patrizio non insensibile ai bisogni dei poveri con cui condivide i suoi beni disinteressandosi delle prerogative regali, se non nella misura in cui esse possono essere uno strumento per operare il bene e diffondere il culto cristiano. Tutto il breve esercizio del potere da parte di Josafat è nel nome di un fine più alto. Infatti, quando il re gli offre metà del suo regno (vv. 571-576), il giovane principe risponde:

Benchè il mio regno in altro loco attendo  
Io ti ringrazio, e a buon fin lo prendo (vv. 577-578)

L'immagine del principe restituita all'udienza (anzi alla parte di essa in grado di recepire gli elaborati messaggi del Pulci) è quella di un giovane uomo (com'era lo spettatore Lorenzo) che accetta il potere solo per fare del

bene, che è più interessato alla fede che al regno, che è pronto in qualunque momento a lasciarlo per seguire Gesù:

O Giesù mio benigno redentore,  
Di seguitarti, ch'i' l vo' fare adesso,  
E vo' lasciar la patria e 'l grande onore  
E ogni cosa, per venirti appresso. (vv. 645-648)

E ancora:

E benchè mi sia dura la partita  
A lasciar la mia regal sedia famosa,  
Per non vederla più nella mia vita,  
E ch'io non porti meco alcuna cosa,  
Pur ne vo lieto, perchè chi m'invita  
Mi mostra patria assai più graziosa:  
A dio del mondo umana pompa e magna,  
E tu, Signor, per tutto m'accompagna. (vv. 651-658)

Bernardo Pulci si dimostra non solo autore esperto all'altezza di un sottotesto encomiastico in una sacra rappresentazione, ma anche artista che oculatamente elegge il soggetto della medesima. Egli sceglie, infatti, dalla *Legenda aurea* un racconto adatto a creare questo leggero ma sensibile reticolo di adulazioni e messaggi politici. Viste le considerazioni sopra elencate e i riferimenti alla persona di Lorenzo il Magnifico, appare evidente che la scelta è dettata dall'esigenza di avere una materia prima che potesse accogliere docilmente un sottotesto con finalità encomiastiche e che al tempo stesso si prestasse a fornire una sòrta di piccolo bugiardino, cioè di piccolo manifesto politico 'bugiardo', fedele però alle linee ufficiali della politica laurenziana. Nello stesso tempo, la natura probabilmente percepita già come orientale della leggenda contribuiva anche all'inserimento del *Barlaam* in un gusto, in un interesse e in un clima culturale locali in cui sono ancora evidentemente sensibili le tracce di un Oriente transitato come una cometa per Firenze in seguito al concilio del 1439, tanto voluto da Cosimo il Vecchio. Considerando una potenziale udienza accorta e sensibile alle vicende dell'amministrazione del potere cittadino, Pulci presenta un Lorenzo-Josafat disinteressato al potere, devoto, pronto a lasciare la corona in ogni momento e tutt'altro che ossessionato dall'idea di diventare un sovrano.

Il depotenziamento semantico di un ruolo, l'abbassamento di un'immagine del potere troppo invadente rispetto agli equilibri politici interni della città, erano state forse alcune delle motivazioni per cui Cosimo il Vecchio aveva rifiutato il disegno di Filippo Brunelleschi per il suo nuovo

palazzo e si era rivolto a Michelozzo. Il progetto del Brunelleschi prevedeva che la nuova residenza della famiglia sorgesse proprio di fronte alla chiesa di san Lorenzo, la chiesa dei Medici, e fosse isolata dalle altre abitazioni. Caratteristiche che avrebbero palesato una prossemica imbarazzante, che avrebbero evidenziato, cioè, a causa dell'accostamento emblematico di troppi segni del potere mediceo (la chiesa e il palazzo, soprattutto, cioè il potere religioso e quello magnatizio), una posizione dominante nella compagine delle famiglie dominanti della città, una collocazione disturbante la griglia semiotica dell'urbanistica fiorentina coeva. Cosimo perseguiva un'accorta strategia di *understatement*, proseguita da Lorenzo il Magnifico (almeno in parte), mentre Piero (detto lo Sfortunato o il Fatuo), figlio del Magnifico, abbandonerà questa astuzia e/o saggezza politica causando la rovina, momentanea, dei Medici, o meglio di una parte di essi<sup>24</sup>. Piero il Fatuo dovrà lasciare Firenze (per mai più ritornarvi) nel 1494, a soli due anni dalla morte del padre, del *primus inter pares*.

Il sottotesto del Pulci segue abilmente e scientemente sia i canoni della celebrazione cortigiana, sia le linee guida di una politica medicea intesa a esercitare il potere senza ostentarlo. In questo contesto interpretativo, sono apparentemente di più difficile decodificazione alcuni versi, precisamente quelli in cui Josafat, rivolgendosi al padre, esprime la necessità di tradirlo e di fuggire da lui per rimanere fedele alla sua vocazione:

Tempo è d'amare e tempo è da disdire,  
Tempo di pace e tempo di discordia;  
Non è lecito sempre d'ubbidire  
Nè usare contra a Dio misericordia.  
S'io vedrò che mi voglia perseguire,  
Non ch'io cerchi da te pace e concordia,  
Ma dall'aspetto tuo, chè non mi pigli,  
Come serpente fuggirò gli artigli. (vv. 355-362)

Come si concilia questo tradimento annunciato di un figlio con la lettura fin qui condotta, e cioè la restituzione all'udienza di un'immagine positiva e allusiva del principe, per altro con una precisa eco del *Kohelet*: L'ottava, e i versi successivi, sarebbero in parte una contraddizione, in quanto mostrerebbero un Josafat-Lorenzo che rinnega il padre pur di seguire Cristo, come d'altronde è il dettato dei Vangeli. Ritengo che questi versi non siano da ascrivere d'accordo al sottotesto allusivo intessuto dal

---

<sup>24</sup> Infatti, l'altro ramo mediceo, quello dei Medici di Cafaggiolo, sarà ben lieto della rovina di Piero il Fatuo, vedi Plaisance, "L'*Invenzione della Croce et le mythe du second Charlemagne*", 43-59.

Pulci, almeno non nel senso della tessitura relativa all'immagine di Lorenzo che abbiamo fin qui esposta. Essi sono piuttosto da intendere come una sottolineatura dell'aspetto religioso del personaggio, e dunque indirettamente di Lorenzo, nella sacra rappresentazione. Solo in seconda istanza essi vanno ricollegati all'immagine di un principe che si disinteressa del potere temporale (che rinnega addirittura, come Gesù chiedeva ai suoi discepoli, il padre e, dunque, il potere) ricollegandosi così alla nostra analisi del sottotesto.

Da notare, invece, un'altra lettura del *Barlaam* in chiave politica ma in senso diverso da quello qui proposto. Georges Ulysse vede in questa sacra rappresentazione “une morale politique qui conseille la ruse et en montre les effets.” Lo studioso francese fornisce come prova di questa sua interpretazione l'episodio di Anacor (vv. 387 e sgg.), il finto Barlaam ingaggiato dal re per dissuadere il figlio dal seguire la religione cristiana. Anacor riconsidera la sua scelta di tradire Josafat, ne valuta i rischi, decide di venir meno all'accordo con il sovrano e ricalibra il suo intervento nella finta disputa organizzata per evidenziare la debolezza delle argomentazioni del vero Barlaam. Ulysse rileva nella scena una connotazione machiavellica che lo studioso allarga a tutto il testo in cui “plusieurs fois est proclamée, y compris par la bouche de Barlaam, la nécessité d'être secret, prudent, d'attendre l'occasion propice pour déclarer ou agir”. Prosegue dicendo che “on est bien dans la Florence de Laurent et de Machiavelli” e che non manca “la dénonciation de la Fortune” (tanto cara al Machiavelli), “mais surtout, comme dans les *Sacre rappresentazioni* de Laurent et de Lorenzo di Pierfrancesco, la vanité du pouvoir est mise à nu”. Conclude dicendo che “s'imposerait aussi une comparaison avec les œuvres de Laurent de Médicis et de son cousin [Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, fiero nemico del Magnifico] qui ont pu influencer Bernardo Pulci réceptif aux suggestions sincères ou mystificatrices des grands qu'il côtoyait, ou sensible au climat qui régnait dans sa ville” (Ulysse, 182-183). L'interpretazione, certo affascinante, si discosta da quella da noi condotta, che evidenzia come l'immagine di Lorenzo riflessa sulla scena tenda a depotenziare le eventuali valenze machiavelliche della sua politica. Resta da dire, tuttavia, che l'analisi dello studioso risulta, per certi aspetti, più suggestiva che precisa. Infatti ci si chiede come Pulci abbia potuto trarre ispirazione dalle sacre rappresentazioni di Lorenzo il Magnifico e di suo cugino visto che sia *La rappresentazione di SS. Giovanni e Paolo* del Magnifico, sia *L'Invenzione della Croce* di Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici sono successive al *Barlaam*. Quella di Lorenzo fu rappresentata nel febbraio del 1491<sup>25</sup>, e quella di suo cugino

---

<sup>25</sup>Eisenbichler, “Confraternities and Carnival”, 130 e bibliografia ivi citata.

sicuramente dopo il 1474<sup>26</sup>, anno in cui Machiavelli aveva solo cinque anni, essendo nato a Firenze il 3 maggio del 1469. L'analisi di Ulysse, pur ricca di spunti brillanti, manca di una preventiva, e prudente, collocazione del *Barlaam* in un tempo e in uno spazio letterari e spettacolari<sup>27</sup>. Laddove queste coordinate spazio-temporali vengano ignorate si può facilmente indulgere in considerazioni che, talvolta, poco hanno a che vedere con la realtà del dato offerto dalla rappresentazione, sebbene anche questo, nonostante possa essere corredata di numerose informazioni, si offre sempre come parzialmente aleatorio per la natura evanescente dello spettacolo in quanto oggetto di indagine storica prima dell'era della riproduzione audiovisiva.

Il dato più interessante offerto da questa sacra rappresentazione consiste proprio nel sottile gioco di specchi, di riflessi compiacenti di un potere che non vuole ancora mostrarsi per quello che è, ma che ama mostrarsi col suo volto migliore e, direi, in un contesto religioso in cui la valenza politico-drammaturgica sfuma, seppure in forma intrinsecamente teorica, in quella spirituale e teologica, seguendo il soggetto offerto da una leggenda orientale, in quella Firenze che nel 1439 aveva ospitato l'ultimo concilio tra la chiesa d'Occidente e quella d'Oriente.

Una drammaturgia, dunque, che l'autore deve tessere intrecciando diversi fili e componendo una trama che, pur seguendo standard noti e consueti, mostri *sub specie theatri*, come in un tessuto cangiante, le sfumate e raffinatissime sciarade del potere mediceo, celebrando al tempo stesso il giovane Lorenzo e proiettandolo in una dimensione di "onestissima" magnificenza. Bernardo Pulci mette in scena l'abdicazione e l'ascesi di un giovane re, ma sa di scrivere un'elegantissima ed elaboratissima mitopoiesi teatrale per un giovane principe.

*University of Toronto*

#### *Opere citate*

Albertini, Rudolf von. *Firenze dalla repubblica al principato. Storia e coscienza politica*, pref. Federico Chabod. Torino: Einaudi, 1970.  
Angelini, Franca. "Pulci, Bernardo", *sub voce* in *Enciclopedia dello spettacolo*. Roma: Le Maschere: 1954-1963. 10 vols.  
Carrai, Stefano. *Le muse dei Pulci. Studi su Luca e Luigi Pulci*. Napoli: Guida Editori, 1985.

---

<sup>26</sup>Plaisance, "L'Invenzione della Croce et le mythe du second Charlemagne", *passim*.

<sup>27</sup>L'articolo di Ulysse è stato stampato nel 1994, ma si riferisce a un intervento del 1992. L'articolo di Nerida Newbigin in cui si dà notizia del documento attestante l'andata in scena del *Barlaam* nel 1474 è stato stampato nel 1990.

Cioni, Alfredo. *Bibliografia delle sacre rappresentazioni*. Firenze: Sansoni Antiquariato, 1961.

Cipriani, Giovanni. *Il mito etrusco nel Rinascimento fiorentino*. Firenze: Olschki, 1980.

D'Ancona, Alessandro. *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV, XVI*. Firenze: Le Monnier, 1872. 3 vols.

Diaz, Furio. *Il granducato di Toscana*. Torino: U.T.E.T., 1987.

Eisenbichler, Konrad. *The Boys of the Archangel Raphael: A Youth Confraternity in Florence, 1411-1785*. Toronto: University of Toronto Press, 1998.

—. "Confraternities and Carnival: The Context of Lorenzo de' Medici's *Rappresentazione di SS. Giovanni e Paolo*", in *Medieval Drama on the Continent of Europe*, eds. Clifford Davidson, and John H. Stroupe. Kalamazoo (Mich.), Medieval Institute Publications-Western Michigan University, 1993, 128-139.

—. "Spazi e luoghi nel teatro fiorentino del Cinquecento". *Year book of Italian Studies* 6 (1987): 51-62.

Flamini, Francesco. "La vita e le liriche di Bernardo Pulci". *Il Propugnatore* 1:1 (1888): 217-248.

Frosini, Giovanna. "Il principe e l'eremita. Sulla tradizione dei testi italiani della storia di *Barlaam e Josafat*". *Studi medievali* 3:1 (June 1996): 1-74.

Garzelli, Annarosa. "Gherardo e Monte di Giovanni", in *Miniatura fiorentina del Rinascimento 1440-1525. Un primo censimento*, ed. Annarosa Garzelli. Firenze: Giunta Regionale Toscana-La Nuova Italia, 1985, 1:265-283.

Martelli, Mario. "I Medici e le Lettere", in *Idee, istituzioni, scienza ed arti nella Firenze dei Medici*, ed. Cesare Vasoli. Firenze: Giunti-Martello, 1980, 113-140.

Newbigin, Nerida. "The Word Made Flesh. The *Rappresentazioni* of Mysteries and Miracles in Fifteenth-Century Florence", in *Christianity and the Renaissance: Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, eds. Timothy Verdon, and John Anderson. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1990, 361-375.

Nigro, Salvatore. *Pulci e la cultura medicea*. Roma-Bari: Laterza, 1972.

Plaisance, Michel. "L'*Invenzione della Croce* et le mythe du second Charlemagne", in *Culture et religion en Espagne et en Italie aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*. Abbeville: Paillart, 1980, 43-66.

—. "L'*Invenzione della Croce* de Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici", in *Culture et religion en Espagne et en Italie aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*. Abbeville: Paillart, 1980, 67-107.

Ponte, Giovanni. *Attorno al Savonarola. Castellano Castellani e la Sacra Rappresentazione in Firenze tra '400 e '500*. Genova: Elli Pagano Tipografi Editori, 1969.

Pulci, Antonia. *Florentine Drama for Convent and Festival. Seven Sacred Plays*, annotated and translated by James Wyatt Cook; eds. James Wyatt Cook, and Barbara Collier Cook. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

Pulci, Luigi. *Morgante e lettere*, ed. Domenico De Robertis. Firenze: Sansoni, 1984.

—. *Opere minori*, ed. Paolo Orvieto. Milano: Mursia, 1986.

Rubinstein, Nicolai. *Il governo di Firenze sotto i Medici (1434-1494)*, trans. Michele Luzzati. Firenze: La Nuova Italia, 1971.

Sonet, Jean. *Le roman de Barlaam et Josaphat*. I: *Recherches sur la tradition manuscrite latine et française*. Namur: Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de Namur / Paris: Édition J. Vrin, 1949.

Ulysse, George. "Un couple d'escrivains: les *sacre rappresentazioni* de Bernardo et Antonia Pulci", in *Les femmes écrivains en Italie au Moyen Age et à la Renaissance*. Actes du colloque international, Aix-en-Provence, 12, 13, 14 novembre 1992. Aix-en-Provence: Université de Provence, 1994, 177-196.

Varagine, Jacopo da. *Legenda aurea*, eds. Alessandro Vitale Brovarone, Lucetta Vitale Brovarone. Torino: Einaudi, 1995.

Ventrone, Paola. "Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico", in *Le tempi revient. L'tempo si rinnova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*. Catalogo della mostra Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 8 aprile-30 giugno 1992. Ed. Paola Ventrone. Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 1992, 21-53.

—. "Per una morfologia della Sacra rappresentazione", in *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, ed. Raimondo Guarino. Bologna: Il Mulino, 1988, 195-225.

Zorzi, Ludovico. *Carpaccio e la rappresentazione di Sant'Orsola. Ricerche sulla visualità dello spettacolo nel Quattrocento*. Torino: Einaudi, 1988.

—. "Figurazione pittorica e figurazione teatrale", in *Storia dell'arte italiana. Questioni e metodi*. Torino: Einaudi, 1979, 1: 419-463.

—. *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*. Torino: Einaudi, 1977.

# ISABELLA ANDREINI (COMICA GELOSA 1560-1604): PETRARCHISM FOR THE THEATRE PUBLIC

ROSALIND KERR

*Summary:* This article locates Isabella Andreini as a self-reflexive mannerist artist who used her incarnation as an idealized neoplatonic innamorata to practise her sixteenth-century petrarchism on the stage. Examples from her poetry, letters and other writings show how consciously she worked to bring her rhetorical skills to bear on her stage performances in order to give her audiences transcendent experiences of the power of Love to transform them, and immortalize her as an artist worthy of eternal fame.

The Italian commedia dell'arte emerged as a new form of popular commercial theatre during the second half of the sixteenth century. Developing at the intersections of carnival and marketplace, the commedia dell'arte earned its name because of its double reference to "arte" as both a profession and a skill. The new professional players, considered to be outside the official aristocratic theatre because they made their living by traveling about the countryside in search of paying audiences, became known for their improvised performance style. Drawing from a wide range of materials from oral and literary sources, mixed together with acrobatics and other forms of grotesque body humour, the actors performed as an ensemble with each troupe member contributing to the spontaneous creation of the action. When in the 1560s actresses were permitted to join the companies, the standards rose as they brought with them the rhetorical skills necessary for the performance of classical literary materials, including the romantic comedies that had been developed in the all male aristocratic theatre. These women, who were probably drawn from the class of *cortegiane oneste*, transformed the commedia dell'arte with their outstanding talents and refined accomplishments as singers, dancers, musicians, poets.<sup>1</sup>

Their most famous member, Isabella Andreini, born in Padua in 1562,

<sup>1</sup>Jones, "City Women and Their Audiences," 304, defines the high-end courtesan by her "singing, making music and witty conversation, familiarity with classical and modern literature accomplishments she shared with her male counterpart, the courtier who "increasingly need[s] the skills and graces of peacetime for political advancement."

somehow acquired a classical education and training in the fine arts, despite her obscure origins as the illegitimate daughter of a Paolo Canali and an unknown mother.<sup>2</sup> While some purists refuse to consider that she might have had any connection with a courtesan past, her education and her choice of a stage career suggest that she could not qualify as a member of respectable society. We really begin to have information about Isabella only after her marriage to fellow actor Francesco Andreini in 1576, when they are listed in the company records of the distinguished Gelosi troupe. She quickly became famous as the prima donna, replacing her legendary rival Vittoria Piissimi, who left to start another company.<sup>3</sup> As early as 1584, still in the early stages of her career, Tommaso Garzoni singled her out with a few other outstanding actresses:

La graziosa Isabella, decoro delle scene, ornamento de' Teatri, spettacolo superbo non meno di virtù che di bellezza, ha illustrato ancor le questa professione in modo che, mentre il mondo durar, mentre staranno i secoli, mentre avran vita gli ordini e i tempi, ogni voce, ogni lingua, ogni grido risuonarà il celebre nome d'Isabella.

(Gracious Isabella, adornment of the stage, ornament of the theatre, a superb spectacle no less of *virtù* than of beauty, has also made her profession so illustrious that while the world lasts, while the centuries unfold, while time and laws endure, every voice, every tongue, every cry will echo the famous name of Isabella.)<sup>4</sup>

Garzoni's praise of Andreini's exceptional talents is just one example of the kind of attention she received from admirers all over Italy. Famous for her stage performances in all styles and genres, she became a star throughout Italy and France, sought out by royal and ducal patrons as the leading member of the Gelosi troupe which she co-directed with her husband Francesco.

---

<sup>2</sup>Isabella Andreini's life became legendary even while she was alive. There is a great deal of available biographical material about her which I will touch on only briefly here. Recently, Anne MacNeil in her *Music and Women of the Commedia dell'Arte* added her important insights to those of the many scholars who have written about Andreini's career and the historical documents related to her.

<sup>3</sup>Barasch, "Italian Actresses in Shakespeare's World," argues that Vittoria probably left the Gelosi in 1579 to form the Confidenti, with the blessing of Duke Guglielmo Gonzaga. She suggests that Vittoria was actually being favoured over Isabella since Isabella and the Gelosi were banished from Mantua from 1579 to 1582, while the Confidenti enjoyed ducal patronage.

<sup>4</sup>Garzoni, *Piazza universale*, reprinted in the documents collected by Marotti and Romei in *La Commedia dell'Arte e la società barocca*, vol. 2, 12. Unless otherwise indicated, all translations are mine.

In addition, her scholarly reputation gave her access to membership in a cultural elite of poets and literati. Her pastoral *Mirtilla* (1588) was reprinted several times both during her life and after, as were her *Rime* (1601), written in a range of genres. As the legend goes, she was awarded the second prize in a poetry contest with the great Torquato Tasso himself at a great banquet held in Rome and was “coronata d'alloro dopo in simulacro colorito tra il Tasso, e il Petrarca” (“crowned with laurel in a painted effigy between the statues of Tasso and Petrarch”).<sup>5</sup> Accepted into the distinguished Accademia degli Intenti of Pavia in 1601, her pseudonym, *L'Accesa*, described her luminous “lit-up” state. The court chronicler Pierre Mathieu recorded the impact she made during her last performances in France in 1604:

la bande d'Isabelle Andreini recita devant le Roy et la Reyne. C'estoit une femme Italienne scavante en poesie, qui n'avoit encores trouvé sa pareille en l'elegance, promtitude et facilité de toutes sortes de discours convenables à la scène.<sup>6</sup>

(The troupe of Isabella Andreini performed before the King and Queen. She is an Italian woman, learned in poetry, whose equal has not yet been found for elegance, readiness and ease in all sorts of styles suited to the stage.)

When she died tragically in Lyon at the age of 42, as a result of complications from the birth of her eighth child, probably brought on by her difficult travels over the Alps as she returned from a two-year engagement at the French court of King Henry IV and Marie de' Medici, her fame was such that she was given the unprecedented honour of a state funeral and burial in the cathedral chapel. Nicolò Barbieri, the actor Beltrame, in his *Supplica*, cited the overwhelming response to her tragic death by the citizens of Lyon:

ed alla sua morte fu favorita dalla Comunità di Lione di Francia d'insegne e de mazzieri, e con doppiere da Signori Mercanti accompagnata; ed ebbe un bellissimo Epitafio scritto in bronzo, per memoria eterna.<sup>7</sup>

(and at her death she was honoured by the citizens of Lyon who accompanied her funeral bier with banners, standards and torches; and had a beautiful Epitaph written in bronze to commemorate her.)

Andreini's outstanding career led her to become a legend in her own life time as she self-fashioned herself from her lowly origins into a member of the courtly elite by pinning her hopes on immortalizing herself through

<sup>5</sup>Bartoli, *Notizie Istoriche de' Comici Italiani*, 1:32.

<sup>6</sup>Baschet, *Les comédiens italiens*, 147-48.

<sup>7</sup>Barbieri, *La supplica*, 18.

her artistic achievements. Even with reference to her earliest publication, *Mirtilla*, she expresses her desire to strive for genius—despite the imitations of her birth.<sup>8</sup> In the style of other famous luminaries, she was honoured with a commemorative coin struck in gold, silver and bronze. On the front, she is portrayed in contemporary court dress, but with her crowned head in profile suggesting a Roman god. On the reverse, which bears the inscription AETERNA FAMA, she is depicted as the goddess Fame, holding a trumpet in her right hand as an announcement that she has achieved immortality. The trumpet in her left hand is resting idle, an indication that she has overcome the restrictions governing her “inferior” sex and profession.<sup>9</sup>

The cult continued to flourish as her grief-stricken husband disbanded the Gelosi to devote himself to preserving her memory for posterity. In the preface to the edition of her *Lettere* which he published in 1607, he spoke in her voice, claiming that the reason for publishing them “fu di schermirmi quanto più i’ potevo dalla morte” (“to defend myself to the utmost from death’s oblivion”).<sup>10</sup> Francesco’s claim, however, is somewhat puzzling when most of the *Lettere* turn out to bear almost no trace of Isabella’s personal voice since most of them are anonymous Neoplatonic dialogues on the nature of love, probably reworked versions of her stage speeches. Several years later, in 1616, he continued this trend by publishing another volume of her stage materials in *Fragmenti di alcune scritture* (*Fragments of various writings*). In much of the current Italian scholarship, the argument has been made that professional theatre devotees and apologists became obsessed with preserving and even embellishing the legends that grew up around her because they were aware that the main source of her fame, her stage performances, would fade from people’s memories.<sup>11</sup> By extension, it has also been claimed that the efforts to immortalize her were

---

<sup>8</sup>In the dedication to Donna Lavinia de la Rovere, Andreini discusses her determination to apply herself to the study of poetry, “come dal cielo mi sia stato negato ingegno atto à si alto, e nobile essercitio”; Andreini, *La Mirtilla*, p. 3 (“although heaven denied me the genius suitable for so high and noble and exercise” trans. Campbell, 1). She continues to defend her pursuit of poetry as a means of distancing herself from those useless people who squander their divine genius.

<sup>9</sup>A silver coin is in the Bibliothèque Nationale de France. Most of the historical details surrounding Andreini’s life and career appear in Bartoli, *Notizie istoriche de’ comici italiani*, 1:31-35.

<sup>10</sup>Andreini, *Lettere*, 6 unnumbered.

<sup>11</sup>See Kerr, “The Imprint of Genius.” To support this argument, references are made to the many poems and other tributes written to her by such famous poets

somewhat exaggerated attempts on the part of her fellow comedians to use her successes to help legitimize their profession.

My aim in this article is to examine some of the evidence Andreini has left us that might help to explain why the leading actor-writers of the commedia dell'arte believed that her reputation held the key to the greatness of their art. I will show how Andreini, in her role of the idealized Petrarchan heroine, led her fellow actors in the improvising of romantic comedies that dazzled the audience with their brilliant rhetorical display. By reconstructing possible ways in which her poetry, letters, and other writings were brought to life on stage, I will show how she used the stage as a platform to tantalize and educate her audiences into the mysteries of higher love and, ultimately, art itself.

\* \* \*

Andreini's introductory sonnet may at first seem to be apologizing for the superficial and fleeting nature of her "inferior" art of acting, but on closer observation it becomes a sort of mannerist manifesto intended to tease her readers to read beyond her self-deprecating tone. Alluding to Petrarch's opening sonnet, where he confesses shame that his verses are so full of the callow tears of youthful passion, Andreini claims that her expressions of emotion are not fed by her personal experience, but have all been contrived for the purposes of acting.<sup>12</sup> In claiming that her art is deceptive, she leaves it up to her reader to decide where her merit lies:

S'alcun sia mai, che i versi miei negletti  
 Legga, non creda a questi finti ardori,  
 Che ne le Scene imaginati amori  
 Usa a trattar con non leali affetti:  
     Con bugiardi non men con finti detti  
 De le Muse spiegar gli alti furor:  
 Talhor piangendo i falsi miei dolori,  
 Talhor cantando i falsi miei diletti;  
     E come ne' Teatri hor Donna, ed hora  
 Huom fei rappresentando in vario stile  
 Quanto volle insegnar Natura, et Arte.  
     Così la stella mia seguendo ancora  
 Di fuggitiva età nel verde Aprile  
 Vergai con vario stil ben mille carte.<sup>13</sup>

---

as Tasso, Chiabrera, or Marino, that emphasize the impact her consummate mastery of the stage had on her audiences.

<sup>12</sup>Petrarch, *Petrarch's Lyric Poems*, 36-37.

<sup>13</sup>Andreini, *Rime*, son. 1, p. l.

(If anyone ever reads my forgotten verses, / Do not believe in those feigned passions / That I have used to stage imaginary loves / With faithless sentiments. // With lies, no less with deceitful words, / I have portrayed the high furor of the Muses: / Sometimes crying for false sorrows, / Sometimes rejoicing for false delights. // And just as in the Theatre, I sometimes played women / And sometimes men, representing them in varied style, / As Nature and Art would teach us. // So following my star once more / in the verdant April of my fleeting life, / I have penned with varied style a good thousand pages.)<sup>14</sup>

That merit, which is also embodied in the poem itself, draws attention to her ability to manipulate not only the teachings of art, but of life, in being able to “feign” an entire range of emotions on the stage and on the page. Disclosing that none of her inspired Neoplatonic expressions of love reflects directly felt passion and that her signature interpretation of the extreme passions of divine madness is a studied fabrication, she makes it clear that she has put her artist’s seal over everything she expresses. Typical of the mannerist style which draws attention to the artist’s ability to fool nature by improving on it with superior human skill, Andreini wants to lead her readers/spectators to decipher the hidden message that her acting is driven by her desire to shape her material to express her inner genius through her powers of “invention.”<sup>15</sup>

While Mannerism is sometimes dismissed as a degenerate phase falling between the natural purity of the high Renaissance and the aestheticized grandeur of the Baroque, it has also been recognized as valuable for what Shearman calls its “stylish style” and its exemplification of the virtues of its time—“artifice, difficulties overcome, facility, dexterity, *sprezzatura*, grace, complexity, copiousness and caprice.”<sup>16</sup> Miroollo locates “the so-called mannerist period itself, when *maniera* was in the ascendancy but was by no means the only, or even the dominant, uncontested stylistic mode in the

---

<sup>14</sup>My translation in consultation with Professor Enrico Musacchio.

<sup>15</sup>*Inventio* as the first term in the five parts of rhetoric refers to finding the topics to be treated or used, but was also expanded to mean the mental act whereby the artist arrives at the idea or conceit from which the art will be developed. But Andreini might also claim to be using invention in another sense connected with rhetoric which rather than referring to “unprecedented origination” means “the art of finding what it is that can be said in any given case.” See Bruns, *Inventions*, 56 for a commentary of this writerly model of “invention.”

<sup>16</sup>Shearman, *Mannerism*, 18-23. See Miroollo, *Mannerism and Renaissance Poetry*, 38, for the summary of Shearman’s characteristics.

visual arts...[as] extend[ing] from the third decade of the sixteenth century, when the first generation of mannerist began to attract attention, to the fin de siècle in Italy and, especially in other European countries, well in to the baroque era.”<sup>17</sup> However, despite the fact that the artists who lived during the period may not have labelled themselves as such, the term was very much in vogue, especially after the publication of Vasari’s *Lives* (1560) where he uses *maniera* to refer not only to the genius of the artist himself, but also to the style of a whole school of his followers.<sup>18</sup> The establishment of the Florentine Accademia del Disegno by Vasari in 1562 is also regarded as a major turning point in professionalizing artists and allowing them to advance their social status by shaking free from their designation as mere craftsmen.

Inspired by Vasari’s description of the artist’s creative treatment of his materials through his *idea*, art theorists such as G.P. Lomazzo and Federico Zuccaro published mannerist treatises extending Vasari’s notion of the *idea* to mean something metaphysical. Lomazzo’s *Trattato dell’arte della pittura, scultura, et archittettura* (1584) and his *Idea del tempio della pittura* (1590) “Platonizes it into an inner sense of eternal beauty, of the divine archetypes imprinted on the soul, hence the artist renders not the external appearance of nature but an intuition of its intended perfection, its divine *grazia*, infused in matter.”<sup>19</sup> Zuccaro’s *Idea de’ pittori, scultori e architetti* (1607) expanded *idea* into the concept of *disegno interno*, “an intellective principle like that which guides nature to its appropriate goals and operations, hence sensory experience does not precede it, and in fact is subordinate to and is clarified by it.”<sup>20</sup> Panofsky’s study of these treatises in *Idea* (1924) led him to conclude that Mannerism could be most clearly distinguished from the high Renaissance by the different perception it held of the meaning of the visible world. Where the Natural world was once considered to manifest Truth, the mannerists now believed that such truth was known only to God and could be transmitted only by artists in possession of divine knowledge or *disegno interno* to interpret it.<sup>21</sup>

Borrowed originally from Renaissance poetics, Mannerist theories,

---

<sup>17</sup> Miroollo, *Mannerism*, see pp. 20-21, n. 14, where he cautions us to remember that the lack of consciousness of “mannerism” should prevent us from making blanket assumptions.

<sup>18</sup> Scrivano, *Il Manierismo nella letteratura del Cinquecento*, 44.

<sup>19</sup> Miroollo, *Mannerism and Renaissance Poetry*, 24.

<sup>20</sup> Miroollo, *Mannerism and Renaissance Poetry*, 24.

<sup>21</sup> Panofsky, *Idea*, 98.

designed to raise the status of the visual arts to that of the verbal arts, had developed from the terms of rhetoric. Zuccaro and, later, Vincenzo Scamozzi in *L'idea della architettura universale* (1615), "set out, point by point, comparisons between architect, painter, sculptor and orator in terms of the five parts of oratory."<sup>22</sup> Here Scamozzi lays out his explanation as to how both Rhetoric and Architecture aim to convince their public of the value of their art through its careful ordering and ornamentation:

E sicome l'Oratore va narrando il tutto ordinatamente a tempo, e luogo, convenevole & usa i colori Retorici, e termini dell'Arte: così parimente l'Architetto, dee spiegar le sue inventioni, disegni, e la dispositione delle parti bene ordinate all'edificio, & applicar al genere quell'ordine, che più propriamente se le conviene. Ha l'Oratore a provare la verità della sua causa, con testimonij, e scritture autentiche, e trattare tutte le cose ornatamente, e con parole chiare, & appropriate alla materia: altresì l'Architetto dee fare i suoi disegni con Moduli regolati, e bene intesi, e con gli esempi dell'opere antiche, or per autorità di Architetti di qualche nome, con approvare anco in particolare gli ornamenti, le parti, e le membra: onde applicate bene all'edificio, rendino gratia, e leggiadria.<sup>23</sup>

(And as the Orator speaks of the whole suitably ordered in time and space, and uses Rhetorical embellishments, and Artistic idioms: so equally the Architect must explain his ideas, concepts, and layout of the well-ordered parts of the building, and apply to the general that rule which suits it most appropriately. As the Orator has to prove the truth of his proposition, with evidence, and trustworthy sources, and to treat every thing elegantly, and with words that are clear and suited to the subject: likewise the Architect must make his drawings with Models that are proportionate and well-conceived, and with examples of ancient works, or on the authority of an Architect of some renown, with a particular approval also of the embellishments, the parts, and the whole: which when carefully applied to the building, make it graceful and beautiful.)

Since the five parts of Rhetoric: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *actio* and *memoria* were also necessary components of the improvised acting style, actors could also argue that they too were deserving of professional status and artistic respect.<sup>24</sup> While the question about the social status of the actor would continue to be debated well beyond the emergence of the pro-

---

<sup>22</sup>Gordon, *The Renaissance Imagination*, 96, n. 67.

<sup>23</sup>Scamozzi, *L'idea della architettura universale*, 43.

<sup>24</sup>As the architect who completed Palladio's design for the *Teatro Olimpico* at Vicenza and designed the *Teatro all'Antica* at Sabbioneta, Scamozzi was acutely aware of the connections between theatre spaces and oratory.

fessional theatre in the sixteenth century, it became a commonplace amongst humanist thinkers to draw parallels between acting and rhetoric.<sup>25</sup> Raimondo Guarino explains the connection as deriving from the humanists' understanding of the frequent intersection "between the techniques of eloquence and of acting" that could be found in the rediscovered treatise on oratory by Quintilian and the rhetorical texts of Cicero: "the relationship is to be understood in two senses. On the one hand rhetoric, as a set of abilities involved in public speaking in formal, legal and political situations, shares with acting the use of techniques for the emotional persuasion of the public through presence."<sup>26</sup> *Actio*, on the other hand, as practiced by Roscius and other Roman actors, provided the necessary examples for reconstructing the techniques required for the material execution of the discourse.<sup>27</sup> The raising of acting to an art thus grew naturally through the desire of the humanists "to bridge the gap between rhetoric and theatre, between theatrical declamation and the intellectual's public presence."<sup>28</sup> Actors like Andreini who also envisaged themselves as poet-philosophers could thus legitimately claim to be leading their audiences to a higher understanding.

Thus, if we apply this equation between oratory and acting to Andreini's sonnet, it can then be read as alluding to her *actio* or the "enhancing of speech with bodily attitude, gesture, and facial expression."<sup>29</sup> Her repeated references in her sonnet to lying, deceiving, and feigning expressed in the imagery depicting her varied performances on stage is intended to alert her readers to the consummate attention that she puts into preparing and delivering her stage roles. Thus "If anyone ever reads my forgotten verses" adds up to a *conpetto* (conceit), or "an arbitrary creation of the mind"<sup>30</sup> that the reader must decipher in order to appreciate the unique combination of thought and emotion that Isabella brings to her acting (and writing). Indeed, the poem fits into the theory of the emblematic *impresa* which, according to Robert Klein,

---

<sup>25</sup> Goodden, *Actio and Persuasion*, 10, refers to the continuation of this debate into the eighteenth century in France.

<sup>26</sup> Guarino, "Performing Theatre" 2:102-03.

<sup>27</sup> Guarino, "Performing Theatre" 2:104.

<sup>28</sup> Guarino, "Performing Theatre" 2:112.

<sup>29</sup> Goodden, *Actio and Persuasion*, 10.

<sup>30</sup> Klein, *Form and Meaning*, 24. Paul Castagno, *The Early Commedia dell'Arte*, notes Klein's important contribution to mannerism.

is Mannerist because it assimilates logic to art and art to the act of “realizing” an inner model (and not with science, imitation of nature or personal expression). It is also Mannerist in its intellectual approach: the model to be realized is a *congetto*, an arbitrary creation in the mind. To these themes—which were at the center of the philosophical thought of the time—Neoplatonism, an essential element of “verbal culture” in the late sixteenth century, added a somewhat superficial varnish, allowing the theory of the *impresa*, insignificant in itself, but very favourably “placed” to reflect with remarkable richness and accuracy the awareness which the human mind then had of its own workings.<sup>31</sup>

What Andreini means by “feigning” is that she is using her bodily eloquence to reveal to her spectator the inner workings of her mind. In calling on her spectator “to feel with his (sic) mind and think with his (sic) heart,”<sup>32</sup> as he/she watches her perform, her goal is to lead him/her to experience the Neoplatonic ascent to higher consciousness and understanding of the transformative power of divine Love. Certainly these kinds of sentiments were echoed in many of the tributes written to her, including Giovan Battista Marino’s heartrending commemorative poem which describes her as powerful enough to inflame God himself:

Pianete, orbi Teatri: invan s’attende  
più la vostra tra voi bella Sirena  
ella orecchio mortal, vista terrena  
sdegna, e cola donde pria scese, ascende.

Quivi, ACCESSA d’amor, d’amor accende  
l’eterno Amante; e ne l’empirea Scena,  
che d’angelici lumi è tutta piena,  
dolce canta, arde dolce e dolce splende.

Splendono or qui le vostre faci intanto,  
pompa a le belle eseque; e non più liete  
voci esprima di festa il vostro canto.

Piangete voi, voi che pietosi avete  
al suo tragico stil più volte pianto;  
il suo tragico caso, orbi, piangete.<sup>33</sup>

(Cry empty Theatres; still waiting in vain / among you for your beautiful Siren. / She despairs mortal ear and earthly / sight and there where she once descended, ascends. // Here, LIT with love; with love she inflames / the eternal Lover; and on the heavenly Stage, / filled with

---

<sup>31</sup>Klein, *Form and Meaning*, 24.

<sup>32</sup>Klein, *Form and Meaning*, 24.

<sup>33</sup>Andreini, *Lettere*, modernized in *La Commedia dell’Arte*, 167.

angelic lights, / she sings sweetly, loves sweetly and shines sweetly. // Now here meanwhile your torches shine; / trappings for her beautiful funeral rites; / and no longer happy voices express your festive song. // Cry, you who have so often wept / sorrowfully at her tragic style; / cry, blind theatres for her tragic fate.)<sup>34</sup>

As Marino would have it, Andreini is the incarnation of the feminine perfection idealized in the Petrarchan, Neoplatonic tradition instituted by Bembo and now widely disseminated in the culture. In her stage role as the *innamorata* she embodied the court lady through her rich clothing, elegant manners, and range of artistic accomplishments. Robert Henke describes the actresses as being “repeatedly praised for their *facondia*, or oral facility” which they shared with the *cortegiane oneste* who were famous for their “technical virtuosity in improvising lyrical poetry” and their “gift of witty repartee.”<sup>35</sup>

Once in the companies, they also attracted a group of educated male actors who played opposite to them in romantic comedies borrowed from dramatic scripts and novelle. Since each script revolved around resolving the obstacles encountered by the star-crossed lovers, there were frequent opportunities for the lovers to insert discourses on the nature of love and the suffering it brings. In almost every scenario in the Flaminio Scala collection, *Il teatro delle favole rappresentative*, the stage directions indicate that discourses relating to Petrarchan love conceits were required by the lovers. Since all that the Scala scenarios provide are the skeletal plot outlines, we are left to speculate as to what kind of speeches were inserted and whether or not they were memorized in advance or at least partially improvised. We do know that the *comici* assembled their miscellaneous materials or *generici* from a wide variety of sources. The actor Barbieri describes the process:

i comici studiano e si muniscono la memoria di gran farragine di cose, come sentenze, concetti, discorsi d'amore, rimproveri, disperazioni e delirii, per averli pronti all'occasioni, ed i loro studii sono conformi al costume de' personaggi che loro rappresentano.”<sup>36</sup>

(Actors study and arm their memory with a great mishmash of things, like maxims, conceits, love speeches, reproaches, outbursts of desperation

<sup>34</sup>My translation in consultation with Professor Musacchio.

<sup>35</sup>Henke, *Performance and Literature*, 40, follows Ferdinando Taviani's argument in observing that “the actress and the courtesan were, if not one and the same, at least culturally adjacent.” He also stresses that both were also noted for their ability to improvise music both instrumentally and vocally.

<sup>36</sup>Barbieri, *La supplica* (1971), 23.

and madness, in order to have them ready when needed, and their studies match up with the behaviour of the characters they perform.)

Actors who needed to improvise discourses on various amorous topics were aided in composing their materials by the repertoire of set speeches they had built up in the *generici* or commonplace books where actors collected important source materials that were then inserted into their dialogue at appropriate points.

One such famous example which is considered to be a *generici* is Isabella Andreini's volume of *Lettere*. Although it is probable that the materials in the *Lettere* were reworked for publication and hence are not direct transcripts of staged speeches, they do give us an indication of the kinds of a lover's dialogue that Andreini would have inserted into her performances when required. Most of the 150 examples contained in the *Lettere* are highly theatricalized dialogic addresses written by a lover to a beloved and heavily embellished with stock Petrarchan motifs and devices. With over 70 of the letters being written from a male subject position, Andreini, in keeping with her boast in her sonnet, also challenges gendered restrictions of her own artistic voice.<sup>37</sup> No less interested than Petrarch in using her art for the pursuit of literary immortality and glory, Andreini could certainly be considered to have styled herself as "a poet of the thought of love" as Petrarch has been called by one modern critic.<sup>38</sup> It is for this reason that we need to see her written works as just as important as her stage performances in that they provide the record of her thought processes as she first conceives her ideas and then arranges and embellishes them with the necessary rhetorical flourishes to make them memorable for her listeners. While they might not be considered to fit Petrarch's resurrected model of Cicero's friendship letters, because of their lack of personal voice, they can claim to expand his humanist goal by offering enlightenment about the civilizing powers of love, not just for an elite circle of friends, but for all her devoted audience

---

<sup>37</sup>Dubrow, *Echoes of Desire*, 55. Thus, Andreini literalizes Dubrow's comment concerning English Petrarchism that: "the elision between the roles of lover and beloved which is so characteristic of Petrarchism blurred what was left of the boundaries between male and female. Displaying its own version of cross-dressing, Petrarchism both explicated and intensified the concerns about gender categories that characterized the end of the sixteenth century in England."

<sup>38</sup>Mazzotta, *The Worlds of Petrarch*, 50, explains this labelling of Petrarch to arise from his technique of writing in a particular way which involved the discovery of "the event of thought." Andreini could capture this process in her staging of love discourses.

members.<sup>39</sup> These listeners would no doubt have embraced groups from every class of people in that the commedia dell'arte performed not only for the courts and the upper bourgeoisie but also for the common people.

In his *The Site of Petrarchanism: Early Modern National Sentiment in Italy, France, and England* William J. Kennedy suggests that by the sixteenth century the *Rime Sparse*, canonized as supreme models of Italian literary style and Italian patriotic emotion and established as the dominant model for poetry amongst the European cultural elite, became “a site of emergent national consciousness and of specific regional belonging.”<sup>40</sup> Qualifying his somewhat anachronistic use of the term nationalism, he believes that the focus of Petrarchan lyric poetry on amatory relationships and on the poet's relationship to patrons and to other poets, “addresses major issues of gender, class, and status which are implicated in expressions of national sentiment.”<sup>41</sup> “Italy” as a national concept was ordered at all levels by certain mobile sets of loyalties to whom Petrarchism appealed because of its unifying ideologies of a shared language and culture.<sup>42</sup> While only the elite could legitimately claim to have a patrimony to pass to their heirs, the permeability of class boundaries, meant that the “mass of a population could and did share in political claims of the elite by participating in coalitions that the latter formed and by adopting their loyalties and allegiances.”<sup>43</sup> Andreini and her fellow actors were uniquely positioned to both align themselves with the court elites and at the same time connect to the wider public.

Just one of the examples that demonstrate the wide dissemination of the Petrarchan canon from the late fifteenth to the early seventeenth centuries as literally thousands of collections of Petrarchan inspired songs and sonnets appeared in print, Andreini's appropriation of these materials for a

---

<sup>39</sup> Stevens, “Erasmus’s ‘Tygress’”, 128, describes how friendship letters promoted the “cult of friendship” associated primarily with court circles. Andreini's expressions of all consuming love exist only as public treatises.

<sup>40</sup> Kennedy, *The Site of Petrarchism*, 1-4.

<sup>41</sup> Kennedy, *The Site of Petrarchism*, 8.

<sup>42</sup> Kennedy, *The Site of Petrarchism*, 18, elaborates on the appeal of the Petrarchan style “as an apt medium for a national literary discourse because its scope accommodates the mother tongue of the modern vernaculars to the father tongue of the ancient classics. The *Rime Sparse* deploys an artificial, self-consciously constructed amalgam of literary Tuscan, Sicilian, Provencal, and classical Latin, all of them elite forms embedded in textual conventions of antiquity and the later Middle Ages.”

<sup>43</sup> Kennedy, *The Site of Petrarchism*, 19.

return to oral presentation on the popular stage reactivates the question of their intended dialogism which was drastically affected when print technology shifted the emphasis away from public oral performances to private leisure reading. In an earlier article, “Petrarchan Audiences and Print Technology”, Kennedy comments on the important changes that resulted with the advent of print since it took away the living presence from the rhetorical voice behind the composition. Although Andreini’s stage representations were, as we have seen, the product of a reciprocal connection between page and stage, it is still necessary to look at the different way in which a stage performance is received by its audiences.

Kennedy stresses the importance of the dialogic contract between the Petrarchan speaker and audience as necessary to ensure that the conversation between them is based on an equal input so that an understanding can be reached. In an oral performance such an exchange is easier to secure because both speaker and audience are present and a certain confidence about the abilities of the audience to grasp subtle rhetorical word-play can be assumed, or in the case of the stage, quickly tested. Rhetoric as a *techne* concerned with the art of persuasion, as Kennedy comments, differs from print, in that “[f]irst it strenuously resists falling into routine methods that entail the mechanical application of theory to matter; it engages instead a refined process of intuition and deliberation. Second, it entails a consciousness about its own language, which is part of its very enactment.”<sup>44</sup> In the contract between the speaker and implied audiences that is present in every Petrarchan poem, Kennedy isolates certain framing devices which he considers more important to the meaning than the figures and tropes embedded in it. These include: various strategies of voice and address used to convey the speakers’ intentional properties; i.e., the voice projects the character the speaker wishes to project, and the address projects the speaker’s attitude towards possible audiences.<sup>45</sup>

When Andreini inserted the prepared material such as that found in the *Lettere* into an improvised performance, she effectively became the speaker in the Petrarchan poem who is addressing the object of desire. While this identification with the humanist poet-lover’s role poses interesting questions about the formation of early modern sexual identities as they were presented by the transvestite heroine, it also put the actor-actress uttering the lines in a dialogic position vis-à-vis not only the onstage lover(s) whose affections s/he seeks, but also sets up a dynamic relationship

---

<sup>44</sup>Kennedy, “Petrarchan Audiences,” 5.

<sup>45</sup>Kennedy, “Petrarchan Audiences,” 7-8.

with the members of the audience who are also variously interpellated into the address that is being delivered. Thus, if we look at Scala's *Il Pellegrino fido amante* (*The Faithful Pilgrim Lover*), it is immediately apparent that many lovers' speeches are called for on a wide-ranging number of familiar themes and motifs.<sup>46</sup>

One of the main speakers is the malcontent Fabrizio, the character Isabella in transvestite disguise, who is noted for her outspoken anti-Petrarchan sentiments. Since we are told that she has entered into her master Orazio's service as a male page in order to escape from the unwelcome marriage that her father had arranged for her, we listen closely to her voice for its expression of the sentiments of both genders. In its self-conscious rhetorical strategizing and verbal manipulations, it captures the dramatic energy of the Petrarchan amatory situation.<sup>47</sup>

Although we do not yet know it, Fabrizio, who is in control of most of the action even though she is only a page, will eventually be revealed as the main protagonist. It is her lengthy discourse warning Orazio to beware of pursuing Flaminia because of "quanto per amore sia avvenuto di male" (151; "how many have come to grief from love") that opens the play. Here, a perfect speech to insert into the text is more readily found in Andreini's other collection of theatrical pieces, the *Fragmenti di alcune scritture*, since the other speaker's dialogue is also supplied. The following is one of Creseida's responses to Tiberio from "Sopra il biasimo d'Amore" ("On the condemnation of Love"):

Io voglio brevemente descrivervi la maligna natura d'amore, accioche voi sappiate come governarvi: Voi dunque, che lo sequitate, e che avete lasciato ogni vostro diletto, e perduta la vostra libertade, ascoltate le humane dolcezze, e l'humana natura di questo vostro Dio, che voi chiamate amore: egli è un tiranno accorto, un Re senza fede, un Principe senza honore, un Monarch infedele, un falso Dio senza giustitia, un Profeta bugiardo, amico finto di che lo seque, l'esempio del male, il modello del vitio, la regola, e il compasso della malizia, impaticente, audace, imperioso, pieno di sospetto, di crudeltà, d'audacia, malizioso ingannatore, i suoi piaceri non sono altro, che vento, il suo riposo non è altro, che vento, il suo riposo non è altro, che paura, e per ricompensa di ben servire dona ad'altrui la perdita di se medesimo accompagnata da un lungo pentimento.<sup>48</sup>

(I want briefly to describe the malignant nature of love to you , so that

<sup>46</sup>Scala, 149-56.

<sup>47</sup>Kennedy, *The Site of Petrarchism*, 20.

<sup>48</sup>Andreini, *Fragmenti*, 97.

you will know how to behave yourself: you then, who follow him, and have left your every pleasure, and lost your liberty, listened to the humane delights, and benevolent nature of this your God, whom you call Love: he is a cunning tyrant, a faithless King, a Prince without honour, an unfaithful Monarch, a false unjust God, a lying Prophet, a false friend to those who follow him, an evil example, the model of viciousness, the rule and the compass of malice, impatient, audacious, imperious, full of suspicion, of cruelty, of audacity, malicious deceiver, his pleasures are nothing other than air, his repose nothing other than fear, and to repay good service he gives to others the loss of themselves accompanied by a long repentance.)

Fabrizio's role as the scoffing transvestite page continues throughout most of the first two acts where she operates as the catalyst whose rhetoric disrupts the love intrigue of the other characters. In the following sequence, her malicious interference casts doubt on the clandestine love affair burgeoning between Orazio and Flaminia. After eavesdropping on them as they proclaim their love for one another:

*Fabrizio se ne ride, Orazio lo sgrida, et egli li dice come Flaminia non l'ama, ma che lo simola, e che ne faccia la prova. Orazio, per chiarirsene, dice a Flaminia aver finto d'amarla, ma che non l'ama. Flaminia, querelando di lui lo chiama amante falso e traditore, e piangendo se n'entra in casa. Orazio brava a Fabrizio, essendo pentito di quanto ha detto; e, sdegnato seco, si parte. Fabrizio, ridendo, racconta le miserie de gli amanti, dicendo in uno male d'Amore. . .<sup>49</sup>*

(Fabrizio laughs to himself, Orazio yells at him, and he tells Orazio that Flaminia doesn't love him, but that she is faking it, and that he can prove it. Orazio, to clear it up, tells Flaminia that he has pretended to love her, but does not. Flaminia, counterattacking, calls him a false lover and a traitor, and exits into the house crying. Orazio threatens Fabrizio, regretting what he has said, and annoyed with him, exits. Fabrizio, laughing, recites the miseries of lovers, speaking of the evil of Love. . .)

Fabrizio's malcontent posturing continues well into the second act, setting her up for the surprise appearance of the pilgrim Flavio, the lover whom she had rejected many years ago. Eventually won over by the sheer steadfastness of his love for the missing Isabella, she undergoes a conversion, and tells her story to the audience in a long soliloquy in which she “discorre sopra la possanza d'Amore, li chiede perdonio, rendendosi vinta, loda il suo amante” (154) “speaks about the power of Love, begs him for forgiveness, acknowledges that she had been beaten, praises her lover”). It

---

<sup>49</sup>Andreini, *Fragmenti*, 151-52.

is at this point that a version of one of the many *Lettore* in praise of love could have been inserted. I have chosen a selection from “Delle lodi d’Amore” (In Praise of Love):

Se le cose ornate di celeste bellezza, di singular virtù, d'onorate creanze,  
di costume nobile e d'altri eccellenti e segnalati doni, dolce Signor mio,  
si debbono amare, voi, che di tutte queste doti nobilissime siete adorno,  
meritate ch'io v'ami, anzi pur (se m'è lecito il dirlo) ch'io v'adori. E se  
niun è tenuto alle cose impossibili, a me certo è impossibile il non amar-  
vi e 'l contradir ad Amore; dunque, non son tenuta a farlo. E se Amore  
è vero principio, buon mezzo ed ottimo fine d'ogni nostra felicità, per-  
ché ho io da far resistenza alla forza sua? Certo ch'io non debbo pensar-  
lo, nonché farlo; e benché 'l fuoco, che per voi porto nel seno, sia cocen-  
tissimo, io però godo, né bramo che l'amorosa mia fiamma si muti in  
alcun'altra che men ardente sia.<sup>50</sup>

(If things decorated with celestial beauty, singular virtue, honoured breeding, noble habits, and other excellent and remarkable gifts, my sweet Sir, ought to be loved, you, who are endowed with all these most noble gifts, then you deserve to have me love you, better still (if it's permitted to me to say) that I adore you. And if no one is beholden to impossible things, and for me certainly it is impossible not to love you and contradict Love, then, I am not held to do so. And if Love is a true beginning, good middle and best ending of our every happiness, how can I offer resistance to his force? Certainly, I must not think about it, much less do it; and although the fire, that I carry for you in my breast, is excruciatingly painful, I nonetheless rejoice, nor desire that my flame of love alter in any way that may burn less.)

Isabella/Fabrizio now shows herself to be vulnerable to the power of love she has rejected up to now, revealing a new persona who asks her implied stage audience members to follow her thought processes as she reverses her opinion of her absent lover Flavio. Whether or not the audience is supposed to take her profession of love seriously, they are witnesses to its unfolding. In the larger frame of the full text, this is one of the key dramatic moments on which the entire meaning of the scenario depends. As this is comedy, the lesson in love may be tongue-in-cheek, but it is also one in which the audience participates. Moreover, it is delivered by a transvestite heroine who is usurping a male subject position.

If the dialogic frame directing the audience to the meaning of the Petrarchan poem could be successfully adapted to the stage, there is also another highly significant Petrarchan legacy —the use of his actual words

<sup>50</sup> *Lettore*, 202; modernized in *La Commedia dell'Arte*, 192.

as part of the speeches—that needs to be considered. As the above example of a set speech indicates, the audience was often the direct recipient of information and hence deeply involved in constructing the meaning of events being presented to them. They were also often attuned to the frequent insertions into the dialogue of lines of poetry from other sources. In addition to all the collections of Petrarch mentioned above, at least twelve editions of *centoni* based on Petrarchan verse appeared in the second half of the Cinquecento.<sup>51</sup> The poetic form of the *centone*, which was based on a recombination of textual segments taken from famous authors, came into particular prominence as a facet of mannerism that prized experimentation and manipulation of forms to draw attention to the ingenuity of the artist who had combined them. Although sometimes used in a general sense, the term also refers to a precise literary form of poetry, governed by specific rules and exemplifying a specific style, that became very popular in the literary Academies. This vogue for improvising *centoni* to show off the artist's ability to take apart and reassemble Petrarchan poetry and songs inevitably found its way into the professional theatre. Influenced no doubt by the increasing numbers of *poeti centonisti*, the comedians were well aware of the recompense and public recognition that writing such stylized poetry might offer.

In fact, Andreini may well have inserted her own sonnets into her performances on certain occasions. Possibly, she might have dazzled her listeners by reciting from one of the two sonnets collected in the *Rime* which are clever assemblages of Petrarchan lines taken verbatim from the *Canzoniere*. Isabella Innamorata's excellent article, to which I am greatly indebted, comments on these sonnets, *Chi pensò mai veder far terra oscura* and *Amor m'ha posto come segno a strale*.<sup>52</sup> The first, written to commemorate the death of the noblewoman poet, Laura Guidicciioni Lucchesini, is devoted to the conquest of death, while the second, dedicated to her literary patron, Cardinal Cinzio Aldobrandini, as is the entire volume, is a typical lament for the pain that love brings. Innamorata, who praises it as an elegant academic exercise, includes a key to match up the lines to the verses taken from Petrarch's *Canzoniere*. I include Andreini's poem to demonstrate her skill:

Amor m'ha posto come segno à strale,  
Pasco il cor di sospir, ch'altro non chiede,  
E qual è la mia vita ella se 'l vede,

---

<sup>51</sup>Innamorati, "Il riuso della parola," 171.

<sup>52</sup>Andreini, *Rime*, 125 and 152 respectively.

E quinci, e quindi il cor punge, ed assale.

In questa breve mia vita mortale  
Lasso, ch'io ardo, ed altri non me 'l crede;  
Veggio à molto languir poca mercede.  
O viva morte, ò diletto male.

Non veggio, ove scampar mi possa homai;  
E vo' contando gli anni, e taccio, e grido,  
O speranza, ò desir sempre fallace.

Primavera per me pur non è mai.  
Pascomi di dolor piangendo e rido;  
E sol di lei pensando hò qualche pace.

(Love has set me up like a target for arrows, / I feed my heart with sighs, it asks for nothing else, / And what my life is, she sees herself, / And from both sides pierces and assails my heart. // In this my brief mortal life. / Alas, I burn and I am not believed, / I see little reward for so much yearning, / O living death, O delightful harm. // I don't see where I can escape anymore. / And I go counting the years and I am silent and cry out, / O hope, o desire, always deceptive. // Spring for me still never comes. / I feed on pain, weeping I laugh, / And only thinking of her do I have any peace.)<sup>53</sup>

Although these two sonnets are the most striking examples, her *Rime* also include three other *capitoli* in which every third line is taken from Petrarch.<sup>54</sup> While possibly less difficult to compose than the *centoni* using only Petrarchan lines, Andreini's *capitoli* attest to her skill in being able to alternate back and forth between her own writing and that of Petrarch. Her versatility in improvising *centoni* can best be viewed as demonstrating her

<sup>53</sup>Line translations pieced from Durling. I include Innamorati's referencing to Petrarch's sonnets: note 23, 172-3. The first line of the sonnet and its number is followed by the line number , and then the page number from Durling follows. 1: *Amor m'à posto come segno a strale* (133, line 1, 271); 2: *Poi che 'l camin m'è chiuso di Mercede* (130, line 5, 269); 3: *Amor quando fioria* (324, line 12, 507); 4: *L'alto signor dinanzi a cui non vale* (241, line 8, 403); 5: *Arbor victoriosa triumphale* (263, line 4, 425); 6: *Lasso, ch'i ardo, et altri no me 'l crede* (203, line 1, 349); 7: *Lasso, ben so che dolorose prede* (101, line 5, 205); 8: *S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?* (132, line 7, 271); 9: *Non veggio ove scampar mi possa omai* ( 107, line 1, 215); 10: *Mai non vo' più cantar com'io soleva* (105, line 79, 213); 11: *Come va 'l mondo! or mi diletta et piace* (290, line 5, 469); 12: *Quando 'l pianeta che distingue l'ore* (9, line 14, 45); 13: *Pace non trovo, et non ò da far guerra* (134, line 12, 273); 14: *Or che 'l ciel et la terra e 'l vento tace* (164,8, 311).

<sup>54</sup>*Capitolo I, con ogni terzo verso del Petrarca, 44-47; Capitolo II con ogni terzo verso del Petrarca, 164-67; Capitolo III, con ogni terzo verso del Petrarca 189.*

range as a mannerist artist capable of moving from obvious imitation, to stylish manipulation, and, sometimes, to sublime reinvention.<sup>55</sup> Thus, rather than regarding her recycling of Petrarch as simply imitative, it should be interpreted as a sign of her virtuosic skill in drawing attention not only to her sources, but also to her ability to incorporate them into her own work. Just as the unfolding of a scenario invited spectators to participate in creating a context for the events, the presence of lines from well-known poetic sources in the discourse, especially those of Petrarch, as *Innamorati* notes, could have the effect of amplifying and enriching the relationship between the actor and the spectator as they engaged in the process of discerning where the actual words of the poet were being used and where they were being altered. For members of the public who were knowledgeable enough to know, the surprise in recognizing this reworking of famous poetry greatly enhanced their appreciation of the talents of the actor. For those members of the audience who were not educated in Petrarchan poetry, the rhythmic harmony that the actor achieved in interweaving the beautiful poetry into her discourses would resonate nonetheless.<sup>56</sup>

In conclusion, Andreini's manifesto demonstrates that her humanist goal was to raise acting to an art that would, as stated earlier, "bridge the gap between rhetoric and theatre, between theatrical declamation and the intellectual's public presence."<sup>57</sup> It is only hoped that my demonstration of the self-reflexive practice of her art offers convincing evidence that she is worthy of the eternal fame she so desired.

*University of Alberta*

---

<sup>55</sup> Miroollo, 120-21, refers to three kinds of mannerist poems: the first includes poems that are mannered, a term he defines as "clever rearrangements of Petrarchan clichés without interest or value other than as historical phenomena"; the second, those that possess *maniera* in a positive sense in that they "combine an elegant facility and witty intricacy of form and content"; the third, or mannerist, transcend the limits of *maniera*.

<sup>56</sup> *Innamorati*, "Il riuso della parola," 184.

<sup>57</sup> Guarino, "Performing Theatre," 112.

*Works Cited*

Andreini, Isabella. *Rime*. Milan: Appresso Girolamo Bordone & Pietromartire Locarni compagni, 1601.

—. *Lettere*. Venice: Appresso M.A. Zaltieri, 1607.

—. *Fragmenti di alcune scritture*, ed. Francesco Andreini. Venice: Presso G.M. Combi, 1620.

Barasch, Frances K. "Italian Actresses in Shakespeare's World: Vittoria and Isabella." *Shakespeare Bulletin* 19.3 (2001): 5-9.

Barbieri, Nicolò called Beltrame. *La supplica, discorso famigliare a quelli che trattano de' comici*. Venezia: Ginammi, 1634. Rpt. ed. Ferdinando Taviani, Milan: Il Polifilo, 1971.

Bartoli, Francesco. *Notizie istoriche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDC fino a' giorni presenti*. Padua: Per li Conzatti, 1781-82. 2 vols. Rpt. Bologna: Arnaldo Forni Editore, 1978.

Baschet, Armand. *Les comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII*. Paris: E. Plon, 1882.

Bruns, Gerald L. *Inventions: Writing, Textuality, and Understanding in Literary History*. New Haven and London: Yale University Press, 1982.

Castagno, Paul C. *The Early Commedia dell'Arte: The Mannerist Context*. New York: Peter Lang, 1994.

*La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, eds. Ferruccio Marotti and Giovanna Romei. Vol. 2. Rome: Bulzoni, 1991.

Dawson, Olivia. "Speaking Theatres: the 'Olimpico' Theatres of Vicenza and Sabbioneta, and Camillo's Theatre of Memory." vol. 2, pp. 85-92 in *The Renaissance Theatre: Texts, Performance, Design*, ed. Christopher Cairns. Aldershot: Ashgate, 1999.

Dubrow, Heather. *Echoes of Desire. English Petrarchanism and Its Counterdiscourses*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1995.

Garzoni, Tommaso. *La piazza universale di tutte le professioni del mondo, nobili e ignobili*. Venezia: Ziletti, 1584.

Gordon, D.J. *The Renaissance Imagination*, collected and ed. Stephen Orgel. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1975.

Goodden, Angelica. *Actio and Persuasion. Dramatic Performance in Eighteenth Century France*. Oxford: Clarendon Press, 1986.

Guarino, Raimondo. "Performing Theatre: On Acting in the Early Renaissance" vol. 2, pp. 102-14 in *The Renaissance Theatre: Texts, Performance, Design*, ed. Christopher Cairns. Aldershot: Ashgate, 1999.

Henke, Robert. *Performance and Literature in the Commedia dell'Arte*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2002.

Innamorati, Isabella. "Il riuso della parola: ipotesi sul rapporto tra generici e cenni" pp. 163-85 in *Origini della Commedia Improvvisa o dell'Arte*. Atti del convegno internazionale di Roma-Anagni, eds. M. Chiabò and F. Doglio. Rome: Torre d'Orfeo, 1996.

Jones, Ann Rosalind. "City Women and Their Audiences" pp. 299-316 in

*Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, ed. Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan, Nancy J. Vickers. Chicago & London: Chicago University Press, 1987.

Kennedy, William. "Petrarchan Audiences and Print Technology." *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 14:1 (1984): 1-20.

—. *The Site of Petrarchism: Early Modern National Sentiment in Italy, France, and England*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 2003.

Kerr, Rosalind. "The Imprint of Genius: Tasso's Sonnet to Isabella Andreini." *Quaderni d'italianistica* 22:21 (2001): 81-96.

Klein, Robert. *Form and Meaning: Essays on the Renaissance and Modern Art*. New York: Viking Press, 1979.

Mazzotta, Giuseppe. *The Worlds of Petrarch*. Durham, NC: Duke University Press, 1993.

McNeil, Anne. *Music and Women of the Commedia dell'Arte in the Sixteenth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

Mirollo, James V. *Mannerism and Renaissance Poetry: Concept, Mode, Inner Design*. New Haven & London: Yale University Press, 1984.

Panofsky, Erwin. *Idea: A Concept in Art Theory*, trans. Joseph J.S. Peake. New York: Harper & Row, 1968.

Petrarch, Francesco. *Petrarch's Lyric Poems: The Rime Sparse and Other Lyrics*, trans. and ed. Robert. M. Durling. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1976.

Scala, Flaminio *Il teatro delle favole rappresentative*. Venice: Appresso Gio: Battista Pulciani, 1611. Rpt. ed. Ferruccio Marotti, Milan: Il Polifilo, 1976. 2 vols.

Scamozzi, Vincenzo. *L'idea dell'architettura universale*. Venice: n.p., 1615.

Scrivano, Riccardo. *Il Manierismo nella letteratura del Cinquecento*. Verona: Ghidini e Fiorini, 1959.

Shearman, John. *Mannerism*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1967.

Stevens, Forrest Tyler. "Erasmus's 'Tygress': The Language of Friendship, Pleasure, and the Renaissance Letter" pp. 124-40 in *Queering the Renaissance*, ed. Jonathan Goldberg. Durham, NC: Duke University Press, 1994.

PICTURING ANNIE'S EGYPT.  
*TERRA DI CLEOPATRA* BY ANNIE VIVANTI

ANNE URBANCIC

*Summary:* Her readers would not have found the Egyptian adventure portrayed in *Terra di Cleopatra* to have been too unusual or exotic for Annie Vivanti, a world traveller who had already described countless foreign locales and adventures in previous works. Some of these were presented as fiction; others were understood as autobiographical, especially because she was usually her own protagonist. My study shows that Vivanti's account of her visit to the land of Cleopatra, was highly compromised by her political allegiances, despite the impression given to readers, including by the publisher, that her book was a reliable travelogue.

The 1920s were years of intense writing activity for Annie Vivanti (1866-1942). In 1921, she had published her first openly anti-British novel, *Naja tripudians* (Firenze: Bemporad). In addition, she had written various articles and some of the short pieces that would eventually comprise the anthologies *Gioia* (Firenze: Bemporad, 1921) and *Perdonate Eglantina* (Milano: Mondadori, 1926). Furthermore, she had also published a children's book, *Sua altezza, favola candida* (Firenze: Bemporad, 1923).<sup>1</sup> As always, she produced bestsellers that resonated with her numerous readers, partially for their content and, especially, for her witty, polyglot and uniquely effervescent style.

*Naja tripudians* had occasioned her unexpected problems when she was sued for plagiarism by Anglo-American author Elizabeth Robbins. The novel, eventually followed by a sequel (*Salvate le nostre anime*, Milano: Mondadori, 1932), recounted in some chapters a most unusual foray into Africa, natural habitat of the terrible venomous viper which gave its name to the title. Those pages have since become an often cited staple of the horror story genre, as even a quick internet search will show. Consequently, Vivanti's readers would not have found any additional similar adventure too unusual or too exotic for her. She was, after all, the peripatetic writer who had shared so many foreign settings and escapades with her readers, sometimes as fiction and sometimes, as in the case of her stories about her life in the American wild west, as apparently autobiographical. Usually she enhanced their plausibility through the literary trope of using herself as the

---

<sup>1</sup> For an excellent discussion of this book, including its renamed editions published by Mondadori (*Il viaggio incantato*), see Truglio, "Annie in Wonderland."

protagonist. Thus it seemed most credible that she would write about her travels to Egypt. My study will show, however, that Vivanti's account of her visit to the land of Cleopatra was highly compromised by her political allegiances at the time of writing, and that this was so despite the impression given to her readers that the book was an objective travelogue.<sup>2</sup>

Six of Vivanti's travel accounts first appeared as articles in *La Stampa*, between 14 January and 5 March 1925.<sup>3</sup> To this original collection were added another sixteen; thus, in book form, the articles became a coherent travelogue with a homogeneous and logical topography as Vivanti explored Cairo and the marvels of the desert. To enhance her work, she also included thirty-nine photographs, which will be discussed later in this article.

When, in 1925, Mondadori announced *Terra di Cleopatra*, the publishing house assigned the book to the category "Viaggi." That Mondadori should do so is fundamental to how the publishers wished the book to be received. Previously, Annie Vivanti had written of her travels to other countries, including several in Europe, and especially the USA. Her story, "Il fascino delle solitudini", found in her earlier anthology, *Zingaresca* (Milano: Quintieri, 1918) had been accepted critically as a humorous and mostly autobiographical account. Even as late as 1972, it had earned her a place as a writer of memoirs in the study *Memorialisti dell'Ottocento* (edited by Carmelo Cappuccio, Tome 2, Milano: Ricciardi). Close scrutiny of the chapter, however, has exposed its mostly fictional underpinnings. As a result, the story rightfully takes its place in an anthology categorized as "Novelle" by the publishing house. However, the rubric "Viaggi" implies a different relationship with the reader, one where the implicit contract between author and reader is that the former will provide for the latter a documentary account of her travels through Egypt, one that is both veritable and, to some degree, even able to be replicated if the readers should wish to follow in her footsteps. The photographs emphasize this unwritten understanding. The contract remains between reader and travel writer despite the phenomenon that critic Loredana Polezzi, writing about travel accounts, identifies as 'the hybridity of the text'. By this Polezzi intends a text which is "held together by the voice and persona of the travel writer, his or her different kinds of authority, stemming from his or her position

---

<sup>2</sup>Cristina Lombardi-Diop also discounts the posited objectivity of the work, but she reads it predominantly from the perspective of contemporary developments in the Italian Fascist regime; see Lombardi-Diop, "Writing the Female Frontier."

<sup>3</sup>The articles appeared under titles differing from those in the book in the following issues of *La Stampa* (all on p. 3): 14 Jan. 1925, 23 Jan. 1925, 29 Jan. 1925, 7 Feb. 1925, 17 Feb. 1925, 5 March 1925.

as at once the protagonist, the narrator and the author of the travel account" (Polezzi, "Travelling," 188).<sup>4</sup> This means that we do not protest when, in a travelogue, we discover idiosyncratically constructed sites and personal representations and, quite likely, misrepresentations.

In Vivanti's writing, this phenomenon becomes all the more complicated because we know that, while preparing *Terra di Cleopatra* for publication, she was also considering a new work of fiction, *Mea culpa* (Milano: Mondadori, 1927). Since she was always willing to recycle and adapt her previous material, it comes as no surprise that *Mea culpa* also makes its setting in Egypt. While the fictionality of *Mea culpa* is never in doubt, the possibility that *Terra di Cleopatra* is fiction is, on the other hand, not usually a consideration that readers make.

*Mea culpa* belongs to the genre of *romanzo rosa*. It is the story of Astrid O'Reylley who travels to Egypt accompanied by her aunt and cousin, in anticipation of the wedding of the latter. On the ship, she initiates a friendship with Saad Nassir, eventually becoming his not-so-secret lover. In the meantime, her own "official" betrothal and imminent marriage to an Englishman is announced by the aunt who warns Astrid that her affair with the young Arab must never be referred to. Soon after her wedding, Astrid realizes that she is expecting a child. To her relief, her baby, a little girl named Darling, is blonde and blue-eyed. Astrid's relationship with the Egyptian, however, returns to punish her at the birth of her grandchild, for Darling's son resembles the dark-skinned Saad Nassir. Darling dies in childbirth and Astrid, now abandoned by her British family, flees to Egypt with the unwanted baby. There Saad Nassir welcomes her with open arms.

The exaggerated tropes of this intensely melodramatic love story require no critical comment here. On the other hand, the anonymous contributor who wrote a brief presentation of *Mea culpa* for the *Nuova antologia* (Anon., Review, 271), recognized immediately the ulterior, non-fictional political motives behind Vivanti's novel:

Il tono di questo romanzo, l'attitudine che vi hanno i diversi personaggi, gli episodi che vi si narrano, l'ambiente—soprattutto—dove essi si svolgono lasciano chiaramente intendere che l'A[utrice] non ha voluto soltanto narrare l'avventura di una bionda Miss, ma spezzare anche una lancia a favore della — come dire? — autodecisione dei popoli ... (271)

[The tone of this novel, the deportment of the diverse characters, the events narrated, and above all the setting where the latter unfold, leave us to understand clearly that the A[uthor] had not intended only to nar-

---

<sup>4</sup>Polezzi bases her observations on those of critics P. Fussell, M.L. Pratt and A. Pasquali.

rate the story of some blonde young lady, but that she had wished to come to the defense of, how shall one say?, self-rule....]<sup>5</sup>

What the contributor did not note was the parallelism between Vivanti's account of Egypt's attempt to shake off British imperialism and that of Ireland to do the same in those same years. We should bear in mind that Vivanti was personally implicated in the latter movement through her husband, John Chartres, a Sinn Feiner. Fellow member and Irish patriot Michael Collins welcomed Vivanti's pro Irish sympathies.<sup>6</sup> Her opposition to British imperialist ideology was well known and had informed the plot and character development of other works as well, principally the novel *Naja tripudians*.<sup>7</sup>

The political motivation for writing *Mea culpa* was already present in *Terra di Cleopatra*, published two years earlier. Vehement and violent in *Mea culpa* in the fictionalized Egypt depicted by Vivanti, it was much less so in the documentary travelogue, despite the contemporary journalistic accounts of events in Egypt reiterating every day the hostile volatility of the situation. That the fictional Egypt could represent more reliable documentary evidence than the purported testimonial travelogue is due to Vivanti's manipulation and practice of space.

The practice of space has been theorized by Michel de Certeau in his *The Practice of Everyday Life*. What he means by this phrase is that we appropriate geographical or topographical realities, assigning them our own meaning. The first, or denotative meaning, is taken in and superseded by the second, or connotative meaning. The Egypt of cartographers or historians, therefore, was not Annie Vivanti's Egypt of *Terra*, and even less, her Egypt-with-sex-and-romance of *Mea culpa*, where in fact that country also stands for Ireland. We quickly recognize how Vivanti practices the Egypt-as-Ireland space in *Mea Culpa*. It is more difficult to recognize this same trope when, in *Terra*, she provides photographs of a verifiable Egypt to corroborate her story. Furthermore, she distracts us even further by mischievously revealing, as she does in the latter, that her trip to Egypt has a legitimate medical, not political, motivation. It has been undertaken on doctor's orders to relieve the stress of her usual life. Her medical prescrip-

---

<sup>5</sup>Here and elsewhere, all translations are mine.

<sup>6</sup>"Michael Collins [of Sinn Fein] described her at the time as a 'brilliant writer' who 'has been a great accession to our cause in France as well as her native Italy'" (Murphy, *John Chartres*, 26, quoting a letter from Collins to D. Hales, 15 Feb. 1919). Murphy indicates that on 13 Sept. 1919, Annie wrote to Sean T. O'Kelly [of Sinn Fein] "offering to work anywhere in the Irish cause" (27).

<sup>7</sup>For a more detailed discussion, see Urbancic, "Plagiarism or Fantasy."

tion, forbidding her from writing, reading, visiting and speaking, ironically provides her with the justification to produce a book about Egypt (*Terra*, 13). Within days of her physician's diagnosis and prescription, she has packed her bags, told her friends (several of whom decide to accompany her) and has boarded the S.S. Helouan at Trieste for "silenzio e solitudine per due mesi" [Two months of silence and solitude] (*Terra*, 13). The *aporia* between what the doctor advises her to do and what, in fact, she will do (i.e. intense observation, exploration, annotation, conversation) in order to achieve the more healthy condition and attitude she desires, is not only a source of humor and irony, but is also indicative of how she will 'practice' her Egyptian space.

I should like to elaborate further. De Certeau has described what he calls an "identification of places" and an "actualization of spaces" (118). The two terms are not fixed and their parameters continue to change through stories. A map identifies a place, but does not reveal what that place is "actually" like. And even a map can change. Think of a restaurant map of a city that identifies the restaurants as being of equal importance to civic monuments and cultural buildings. Vivanti chooses the cartographical reality 'Egypt' and provides us with pictures to look at. All the while, and paradoxically, she warns us from the start that she has constructed a completely different reality:

Io certo sogno. Non è possibile che sia vero tutto quanto m'accade! ... Mi pare ch'io stia facendo uno di quei sogni stravaganti e pazzeschi che, al mattino, quando si vorrebbero ricordare e raccontare, sfumano, si difondono, dileguano nella più insensata incoerenza. (*Terra*, 9)

[Certainly I am dreaming. It's not possible that what is happening to me is real!...It seems to me that I am in one of those outlandish and crazy dreams that, upon waking, when you'd like to remember and recount them, disappear, dissipate, dissolve into a nonsensical incoherence.]

Employing the same trope of the dream that marked the fictionalization of her accounts of life in the American Far West,<sup>8</sup> Vivanti introduces Egypt or, rather, the dream of Egypt:

Sono nel deserto libico, issata su un cammello, e mi avvio verso la tomba di Tut-Ankh-Amen. Davanti a me, sopra un altro cammello, dondola un arabo alto e solenne; ... Appaiono, in fila cupa sullo sterminato oro del deserto, delle figure femminili, altre, misteriose, ammantate di nero. ... Passano mute ... Una di esse stacca dal suo polso un amuleto e me lo getta in grembo. ... Ben presto le nere bibliche figure non sono più che una

---

<sup>8</sup>See Urbancic, "L'America di Annie Vivanti."

sottile striscia scura sulla dorata pianura. Poi spariscono in un nembo di sabbia. L'arabo, il negro ed io proseguiamo silenziosi ... Il vento del deserto ci turbina d'intorno (*Terra*, 11)

[I am in the Libyan desert, mounted on a camel, approaching the tomb of Tut-Ankh-Amen. Before me, on another camel, a tall, solemn Arab sways as he rides... In single file on the endless gold stretch of the desert, there appear female figures, tall, mysterious, wrapped in black...They pass silently...One of them takes an amulet from her wrist and throws it to me...Soon the black biblical figures are no more than a fading dark trail on the golden plain. Then they disappear in a cloud of sand. The Arab, the black man and I continue silently...The desert wind swirls around us.]

Then, immediately, she jolts us back to what appears to be reality:

Non è un sogno, questo?

No. Me lo dicono gli otto piccoli gatti di giada verde [dell'amuleto] che tengo nelle mani. (*Terra*, 11)

[Is this not a dream?

No. The eight little jade cats [of the amulet] I hold in my hands tell me it is not]

Vivanti was well aware that she had much room for play between documented testimonial and obvious invention. At the time she was writing, Egypt was very much a part of the acknowledged reality of her readers, but for the overwhelming majority of them it remained an imagined space. The building and opening of the Suez Canal in November 1869 had brought Egypt closer to the European mindset. Particularly after the tour company Thomas Cook and Sons was entrusted with transporting British forces up the Nile in order to rescue General Gordon in Khartoum (1884), Egypt became a desirable travel destination. By the late 1880s, about 10% of the profit enjoyed by Cook and Sons came exclusively from tours to Egypt where Thomas' son, John Mason Cook, was even given the sobriquet "King of Egypt" and known everywhere as *Cook Pasha*. A contemporary pundit described Egypt as the land of four seasons: first, flies; second, mosquitoes; third, flying bugs and fourth, Cook's tourists.<sup>9</sup> Shepheard's Hotel and the Mena-House Hotel were so well known that Vivanti could use both names in her book, confident that the sites would be recognized by her readers. Cultural instantiations of Egypt were numerous in contemporary media. The herculean Italian-cum-Arab (actually Carthaginian) named Maciste, the great saviour of women in the film *Cabiria*, and later the cinematic saviour of all of Italy, was well installed as an Italian cultural and

---

<sup>9</sup>Williamson, *The Golden Age of Travel*, 52.

political icon as early as 1914. The sultry Italian-*cum*-Arab named Rudolph Valentino, the great seducer of the silent movie *The Sheik*, had appeared on screen in 1921, well before Vivanti started her book.<sup>10</sup> Furthermore, the discovery by Howard Carter in November 1922 of the tomb of Tutankhamen had brought the awed attention of print and visual media to Egypt. Then, when Carter's colleague and financier, Lord Carnarvon suddenly succumbed to septicemia in April 1923, providing fodder for the myth of the curse of King Tut, the event became still another 'real' media story about the fantastical exoticism of Egypt. In that same period, the country was also making headlines because of political unrest. By the time of Vivanti's visit, perhaps in 1924, the political drama there had increased greatly in complexity and in intensity. Consequently, Annie Vivanti could recount her private interview with national hero/villain Zaghloul Pasha without having to go to great lengths to explain who he was.

Paradoxically, however, too much detail might earn her the contempt of the well informed reader who would spot the gaps and contradictions of her constructed Egypt. Vivanti, of course, is not the first travel writer to have manipulated a geographical reality. However, I think that it is worthwhile to scrutinize the literary tropes she used to create a clever spatial syntax convincing enough to allow her book to be categorized as a travel book and not as fiction.

First, as I have already pointed out, she adopted a dream framework within which to tell her story of Egypt. As the book begins, so does it end with a nebulous oneirism:

Con questa visione, in questi sogni, io ti lascio, Egitto, terra di splendore. ... Come un immenso susurro [sic], come un gigantesco frusciar d'ali sorge il vento del Sahara e passa turbinando sopra le sabbie. È forse lo spirito del Deserto che mi saluta? (*Terra*, 187)

[With this vision, in this dream, I leave you, Egypt, land of splendor.... Like an immense whisper, like the beating of giant wings, the wind of the Sahara rises and passes swirling above the sands. Is it perhaps the spirit of the Desert that bids me good-bye?]

Her rhetorical question as to whether or not the spirit of the desert bids her leave has two answers. If it is indeed the spirit of the desert that

---

<sup>10</sup>By the time she was preparing *Terra* for publication, there had also been several movies about Africa by Italian film-makers. See Brunetta and Gili, *L'ora d'Africa del cinema italiano. 1911-1989*, and Harris, "Nero su bianco." I am grateful to Prof. Sante Matteo for his additional information, both generous and valuable, regarding the career and filmography of Maciste (Bartolomeo Pagano).

salutes her, then we can accept that this same spirit has informed and authorized the rest of her story of Egypt. If, on the other hand, there is no spirit of the desert encouraging her to write of her adventures, then her tale is all a product of her dreams, even as she had warned us from the outset it might be. If so, we may still wish to give credence to the manner in which she retells her dream of the story of Egypt. In either case, no fact checking is allowed to corroborate what she has written: how could we, after all, verify the approval of a spirit, the “spirito del Deserto che [la] saluta” [spirit of the Desert that greets her]?

However, if her readers should be suspicious of her version of Egypt, Vivanti resorts to another literary ruse. She provides enough verifiable information to give her story documentary credibility. For example, the ship on which she sailed, the S.S. Helouan, did indeed make regular runs from Trieste to Cairo, docking at Alexandria. There, as Vivanti indicates, passengers were transferred to the train to Cairo, where late in the evening, they were taken to Shepheard’s Hotel. Howard Carter was in fact a passenger on that ship as his diaries show.<sup>11</sup> In addition, several other characters named by Vivanti in the book were prominent personages of the time, including Zaghloul Pasha.

Should her readers still not be convinced by her inclusion of information already within their frame of reference (real places and real people), Vivanti also employs a rather sophisticated and always highly descriptive and precise language to help us in our visualization of her Egypt. Her linguistic dexterity in the use of numerous and highly visual descriptors (adjectives, adverbs, neologisms) is a regular feature of all of her writing. Nor does she restrict herself to only one language. A polyglot herself, her prose is strewn with foreign words and phrases. One can imagine her delight at the opportunity of including Egyptian Arabic in *Terra*. Often, those characters (and also readers, I think) who do not understand her foreign expressions, pay the price of being ridiculed by her, much to her amusement, and to that of her linguistically gifted audience. But here, in a

---

<sup>11</sup>Howard Carter’s diaries are available electronically at [www.ashmol.ox.ac.uk/gri/4sea2not.html](http://www.ashmol.ox.ac.uk/gri/4sea2not.html). Carter was a detailed diarist; he chronicles his trip on the SS. Helouan in his diaries, telling us he departed on Friday, 5 October 1923. He does not mention meeting Vivanti, although he does note his encounters with others. If she did indeed depart on the same ship, then her interview with Zaghloul would have taken place some time in October or November of that year, since she tells us she was away for two months. Later on, however, she tells us that it took place after the assassination of Sir Lee Stack almost a year later, on 19 November 1924 (*Terra*, 42).

rare admission of linguistic fallibility, she allows us, for once, to laugh at her expense. Not only does she require the services of a *dragoman*, or interpreter, but she also permits us to see her making cultural and linguistic gaffes. For example, she responds inappropriately with a phrase she thinks means "I don't understand" when she is told that her pullman car is on fire; the expression actually means "Who cares?" (*Terra*, 34-36). She reacts culturally incorrectly when presented with a baby to hold (*Terra*, 129), and she shows total incomprehension at local funeral customs (*Terra*, 125-128). She allows herself to be corrected by her hosts, an attitude that in her fiction, where she is in solid control of the situation, she does not permit. This feigned deference to a higher authority gives her the opportunity to point out the ancient dignity of the traditions of a country relatively recently subject to British rule. And it allows *us* to learn about Egypt as well, thereby consolidating the verifiable, non-fictional aspects of *Terra*.

Vivanti's Egypt is also actualized through her technique of placing her persona in situations where there are no witnesses to challenge or change what she writes, forcing her readers to accept unquestioningly whatever she includes and excludes. For example, although she has arrived in Egypt with several friends and relatives in tow, she leaves them to their own devices as they visit typical monuments recommended to tourists. She feigns a headache in order to avoid them and goes alone to converse with Zaghloul Pasha, the former prime minister of Egypt now under house arrest on suspicion of having fomented the assassination of the British Sirdar, Sir Lee Stack, in late November 1924. When she is received by the statesman and his wife, it is as an old friend because she had met him previously at a private luncheon at the Paris Peace Conference in 1919 where, she reveals, she had been the only woman at the table, together with twelve male diners, all dignitaries representing states like Egypt seeking freedom from British rule. Since her friends are off on tourist jaunts, there is no one to witness her interview with Zaghloul. There is no one who might corroborate her account. More importantly, there is no one to deny it. Similarly, there is no witness to her trip into the tombs in the Valley of the Kings. Nor does she herself tell us what she saw, because her lamp just happened to extinguish itself the very instant she stepped into the tomb. She is rescued by a noisy group of Cook's tourists; it is from her reporting the words of their guide that we learn what she would have seen—and what she would have seen were items described in any tourist guide. Her coy silence leaves us wondering about the extent to which she has personally experienced what she describes. To say the least, it perplexes the reader at every occurrence in the text. In fact, whenever Vivanti's spatial syntax comes to the point where more corroborative detail is required, she simply withdraws into silence.

The interview with Zaghloul, given the heightened political situation and his own difficult status at the time, would warrant greater credible documentation for it to become an accepted reported event. Because she is unlikely to admit that she merely invented it, she defers instead to respectful confidentiality: “Non so nè voglio ripetere la nostra conversazione di quel giorno” [I wouldn’t know how to repeat our conversation that day, nor would I wish to] (*Terra*, 64).<sup>12</sup> At the Valley of the Kings also, instead of corroborative detail, we have her silence (*Terra*, 157).<sup>13</sup>

The leitmotif of silence and withheld information is a curious one in a book meant to reveal Egypt. Nevertheless, silence is fundamental to *Terra*. The first section of the book is entitled, in fact, “Verso gli inviolati silenzi del deserto” and opens with a photo of the Sphinx that bears the caption: “L’eterna silenziosa.” The first sentence, “Io certo sogno” (*Terra*, 9), reinforces silence, for our process of dreaming is, to all outward appear-

<sup>12</sup>For the record, Zaghloul’s diaries do not mention any interview with Vivanti. See Aqq-ad, ‘Abb-as Ma.hm-ud. *Sād Zaghl-ul:za'-im*. I am grateful to Ms. Mona Fanous of the University of Toronto for so kindly translating diary entries from Arabic. The diaries also show a photograph with the caption “Party at the House of Ahmed Shafik Basha” taken around 1919 in which 12 men and one woman are shown seated at dining tables. The woman, however, is not Vivanti. On the other hand, Murphy does place Vivanti in Paris with her husband, John Chartres, at the time of the Treaty of Versailles (28 June 1919). Murphy, *John Chartres*, 26.

<sup>13</sup>Vivanti’s reconstruction of Egypt is focused on the visual, the sociological and topographical. Her downfall, and the point where the close observer might confirm the extent to which her Egypt is created as a fictional space, is in her chronological detail, despite her extreme care not to reveal dates. For example, Carter travelled on the SS. Helouan in October of 1923, but by spring 1924 he was embattled in the dispute with Pierre Lacau, Director General of the Egyptian Antiquities Service, that eventually saw his archeological sites closed. (Carter, *Tut Ankh Amen*.) If Vivanti travelled with him on that trip, planning to remain in Egypt for two months, as she claims, then she could not have interviewed Zaghloul Pasha in November 1924, after the death of Sir Lee Stack, as she writes. If she travelled in 1924, then, because of the Carter/Lacau disagreements, she would not have seen the tomb of King Tutankhamen as she claims. She also tells us that during that interview with the Zaghloul Pasha she kept from him the knowledge of Lord Meston’s commercial contracts in the Sudan of which she had read the day before the interview. But, as the *Times* (London) reports, Meston’s contracts on behalf of the English Electric Company were not undertaken until 2 February 1925. Vivanti’s article about the interview with Zaghloul first appeared in *La Stampa* on 17 February 1925, just shortly after the Meston contracts were announced.

ances, a silent activity. Let us remember, too, that silence, prescribed by her doctor, also serves as the *raison d'être* for the trip to Egypt.

The frequency of the words of all discourse categories indicating silence is notable in this book. The single contemporary critique that I have found of *Terra* had also noted this trope. The writer, Pietro Pancrazi, ended his article by repeating the words of Vivanti's *dragoman*: "Discutere!... Meglio avere nel nostro giaciglio sette scorpioni che una donna che discute" [Argue! Better to have seven scorpions in your bed than one woman who argues] to which she had responded "Me lo tenni per detto" [I kept that in mind] (*Terra*, 124). But Pancrazi was aware that this was not the motto or dictum Vivanti claims; it was a literary game for her. He writes: "in Egitto le tombe buie dei Faraoni, tutto ciò e altro per lei è giuoco, non esperienza. Perché domandare di più?"<sup>14</sup> [in Egypt the dark tombs of the Pharaohs, all this and more is a game for her, not an experience. Why ask for more?] However, he also points out that if we do insist on asking for more, we will be offered "nelle pagine sue più belle ... freschezza e malizia, impertinenza e candore, monelleria vera, e in più civetteria d'esser monella" [in her best pages...freshness and malice, impertinence and candor, true impishness on top of the flirty mischief] (Pancrazi, "Annie alle Piramidi," 3). Pancrazi warns us that we must not expect Vivanti to offer more substantial documentary or auto-biographical evidence:

Ma il lettore vuol passare ... al viaggio nella Terra di Cleopatra ... e sorprendere Annie in vista delle Piramidi. Confesso d'aver nutrito anch'io questa curiosità. 'Ma che scorgo laggiù oltre il termine del viale? Con un tuffo nel sangue comprendo ciò che vedo. Sono le Piramidi'. Palmo di naso. Queste Piramidi sembran proprio sorgere nel giardino della scrittrice, a una svolta del viale San Vito" (Pancrazi, "Annie alle Piramidi," 3)

[But readers want to travel to the Land of Cleopatra...and surprise Annie at the Pyramids. I confess that I too held this desire. "And what do I see beyond the end of the road? With an excited feeling I understand what I see. I see the Pyramids." What disappointment. These Pyramids seem to belong in the author's own garden, around the corner from Viale San Vito.]

In Vivanti's commitment to silences, we find her practice of the space she calls Egypt. We interpret her reticence with our own actualization of her Egypt. But why the photographs then? If a picture is worth a thousand words, why this blatant dichotomy between textual silence and pictures?

---

<sup>14</sup>Pancrazi, "Annie alle Piramidi," 3.

Thirty-nine uncoloured photographs are included in *Terra*.<sup>15</sup> They are inserted in groups of four at the end of each sixteen-pages folio, except for the first folio where there are only two photographs; the remaining picture is that of the Sphinx in the frontispiece that we mentioned previously. The pictures are professionally composed, generally of scenery; in twenty-nine of them the photographer is identified only by the superimposed initials LZ or ZL.<sup>16</sup> Captions describe all of them; but only one caption is of an identified person (“il mio dragomanno, Yahia”, opposite p. 48). This photo is one of only two closeups of a person. Neither Vivanti nor any member of her travelling party nor any other person mentioned in the book, appears. The photos are similar in content and composition to those found in picture postcard shops, or tour guidebooks, or in histories of Egypt, of Cook’s Tours and of Shepheard’s Hotel.<sup>17</sup> (Vivanti held the copyright for the book, but this may not have included the photos). In reality, the photos are empty signifiers as far as Annie Vivanti’s Egypt is concerned. Despite their number, they fail to support any attempt at objective *reportage*. Vivanti was not normally a writer whose work was illustrated by photographs; only in one previous article, published in 1907, had she used them.<sup>18</sup> It is interesting, therefore, to consider why they were included in *Terra*. And, as a corollary, if providing an account of her travels in Egypt was not her motivation for writing *Terra*, despite Mondadori’s suggestion that it was a travel piece, then what was the motivation?

---

<sup>15</sup>The third edition of the book, published in 1943 (after her death), dispenses completely with the photographs. Nor is there mention that any photographic material had ever been included. The text is otherwise unchanged except for one interesting omission: opposite the frontispiece of the original edition the list of other works by Vivanti published by Mondadori lists *Terra di Cleopatra* under *Viaggi*. In the 1943 edition there is no mention of *Terra* nor the category *Viaggi*.

<sup>16</sup>The well-known Zangaki brothers had photographed tourist sites in Egypt from the 1860s on, but they signed their work with their full surname. Other contemporary photographers of Egypt do not have initials LZ or ZL. The Archivio fotografico (Prato, Italy) was unable to help identify the photographer; nor could Mondadori offer any information. My thanks also to photographer A. Burko for her valuable comments about the pictures.

<sup>17</sup>For further information, see Brendon, *Thomas Cook*; Nelson, *Shepheard’s Hotel*; Williamson, *The Golden Age of Travel*. I was especially struck by the similarities between Vivanti’s photos and those reproduced in the well-known anthropological study by Elizabeth Cooper, *The Women of Egypt*, (1914).

<sup>18</sup>Chartres, “My Diary,” 332-335. While the article is purportedly written by Vivanti’s daughter at the height of her performance career as a child violinist, the true author is beyond a doubt Annie Vivanti herself.

I would like to advance some suppositions on this matter, based on my studies of Annie Vivanti. First, we cannot discount a financial aspect. Reaction to the six original articles published in *La Stampa* must have convinced Annie Vivanti that a book elaborating her trip would be economically profitable. Of course, she was right, or she would not likely have followed up with *Mea culpa*. She knew the reading taste of her public and I doubt she was at all concerned with the mediocre reception of either book by literary critics. Pancrazi knew this when he wrote in his review that “alla Vivanti bisogna perdonare ogni cosa”[Forgive Vivanti for everything] (Pancrazi, “Annie alle Piramidi,” 3). Secondly, by 1925, Vivanti had already confirmed the fascist sympathies that would eventually isolate her from her friends. To write a book about Egypt, given Italy’s own colonisation agenda elsewhere in Africa, would complement her political position of the time and continue the pro-Italian attitude reiterated in her writings of the Great War and after. And, thirdly, Vivanti was much concerned in that period with her personal vilification of British foreign policy. It cannot be overstated that her Egypt symbolises Ireland. She manipulated the contemporary newsworthiness of Egypt to promote her pro-independence views and her sympathies for the Irish cause. This is not hard to see in the manner in which she ridicules her British characters in *Terra* while making the point of having her Egyptian characters both express their dissatisfaction with England and also show their welcoming attitude towards the French and Italians. This is especially clear in the interview she describes with Zaghloul Pasha.

If one uncovers these rather manipulative (on Vivanti’s part) pretexts, then there is a certain delusion in recognizing her highly constructed practice of Egypt. Mondadori’s implied promise of a fascinating account of ‘viaggi’ becomes merely narrative. On the other hand, her cleverness in making her spatial syntax so credible is the mark of a talented writer.

*University of Toronto*

#### *Works Cited*

Anon. Review of *Mea culpa*, romanzo. *Nuova Antologia* (Jan. 1928): 271.

Aqq-ad, ‘Abb-as Ma.hm-ud. *Sa'd Zaghl-ul:za'-im, al-thawrah/ bigalam 'Abb-as Ma.hm-ud al-'Aqq-ad*. 2nd ed. Cairo:: D-ar al-Hil-al, 1988.

Brendon, Piers. *Thomas Cook. 150 Years of Popular Tourism*. London: Secker and Warburg, 1991.

Brunetta, Gian Piero Brunetta and Jean A. Gili. *L'ora d'Africa del cinema italiano. 1911-1989*. Materiali di lavoro. Mori, TN: La Grafica, 1990.

Carter, Howard. *Tut Ankh Amen. The Politics of Discovery*. London, UK: Libri, 1998.

Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Trans. S. Randall. Berkeley, CA: University of California Press, 1984.

Chartres, Vivien. "My Diary", *Pall Mall Magazine* 40, no.173 (September 1907), 332-335.

Cooper, Elizabeth. *The Women of Egypt*. New York: Stokes, 1914.

Harris, Chandra. "Nero su bianco. The Africanist Presence in Twentieth Century Italy and its Cinematographic Representations." *ItaliAfrica: Bridging Continents and Cultures*. Ed. Sante Matteo. Stony Brook, NY: Forum Italicum Publications, 2001. Pp. 281-303.

Lombardi-Diop, Cristina. "Writing the Female Frontier." Ph.D. Dissertation, New York University, 1999.

*Memorialisti dell'Ottocento*. Ed. Carmelo Cappuccio, Tome 2. Milan: Ricciardi, 1972.

Murphy, Brian. *John Chartres . Mystery Man of the Treaty*. Dublin: Irish Academic Press, 1995.

Nelson, Nina. *Shepheard's Hotel*. London: Barrie and Rockliff, 1960.

Pancrazi, Pietro. "Annie alle Piramidi." *Corriere della sera*, 3 Nov. 1926.

Polezzi, Loredana. "Aristocrats, Geographers, Reporters...: Travelling Through 'Italian Africa' in the 1930s." *Cultural Encounters. European Travel Writing in the 1930s*. Eds. Charles Burdett and Derek Duncan. New York and Oxford: Berghahn, 2002. Pp. 187-204.

Truglio, Maria. "Annie in Wonderland: Vivanti's *Sua Altezza!* and Children's Literature During Fascism", *Quaderni d'italianistica*, 25.1 (2004): 121-142.

Urbancic, Anne. "L'America di Annie Vivanti" *Rivista di studi italiani*, 10 (1992): 54-63.

Urbancic, Anne. "Plagiarism of Fantasy: Examining *Naja tripudians* by Annie Vivanti" *Quaderni d'italianistica*, 24.2 (2003): 23-36.

Vivanti, Annie. *Terra di Cleopatra*. Milan: Mondadori, 1925.

Williamson, Andrew. *The Golden Age of Travel. The Romantic Years of Tourism in Images from the Thomas Cook Archives*. Peterborough, UK: Thomas Cook Publishing, 1998.

SCAR NARRATIVE - SORE NARRATIVE  
THE LIQUIDATION OF REALISM  
IN D'ANNUNZIO'S *GIOVANNI EPISCOPO* AND  
*L'INNOCENTE*

ELENA LOMBARDI

*Summary:* In the years 1880-1894, D'Annunzio actively took part in the debate on the future of the novel and in the transition between realism and decadence. This article argues that D'Annunzio's "battle of realism" is fought between two texts, *Giovanni Episcopo* and *L'Innocente*, closely composed in 1891, and that it can be best brought to light by comparing the two novels against a psychoanalytical ghost text common to both in which two different events take place: castration in *Giovanni Episcopo* and fetishism (as argued by Barbara Spackman) in *L'Innocente*.

In the years 1880-1894, D'Annunzio actively took part in the debate on the future of the novel and in the transition between realism and decadence. This article argues that D'Annunzio's "battle of realism" is fought between two texts, *Giovanni Episcopo* and *L'Innocente*, closely composed in 1891, and that it can be best brought to light by comparing the two novels against a psychoanalytical ghost text common to both in which two different events take place: castration in *Giovanni Episcopo* and fetishism (as argued by Barbara Spackman) in *L'Innocente*.

The beginning of D'Annunzio's career as a prose writer—a phase stretching roughly from 1880, when the first sketches of *Terra Vergine* appeared, to 1894, when *Il Trionfo della Morte* was published—appears as a complex workshop in which the young author explored, as well as exploited, the most important trends of Italian and European literature. Through an impressively voracious process of absorption and regurgitation, D'Annunzio blurs the limits between plagiarism and creation. Italian Verismo, French naturalism, French and English decadence, Russian suggestions and Nietzschean inspirations all collide within the space of a decade, producing a set of tightly knotted prose works, in turn intermingled with the author's poetic production and turbulent private and publishing life. Poetic, narrative and journalistic experiences, diggings and discoveries, plagiarism and inventions overlap in such an intricate fashion that each text of this period appears as the product of multiple and often contradictory forms of inspiration and alignment with contemporary literary

movements and authors. The metamorphic quality of D'Annunzio's imitation always prevents his work from being easily labelled by “-isms” (naturalism, decadentism).<sup>1</sup>

By quickly isolating and collecting his three main novels (*Il Piacere*, *L'Innocente*, *Il Trionfo della Morte*) under the joint title “Romanzi della Rosa,” D'Annunzio characterized them as the best and most consistent fruit of this decade—a sentimental/sexual triad that follows the development of a fundamentally self-resembling male hero from local dandy to local over-man.<sup>2</sup> When organizing his work for the National Edition in the late 1920s-30s, D'Annunzio positioned the three novels as volumes 12-14, third to fifth of the “Prose di romanzi,” preceded by two volumes gathering his youthful, shorter, and allegedly more realistic works: the collection

<sup>1</sup> Particularly elusive, and very much debated, is D'Annunzio's relation with “realism,” that is the relation with Italian verismo in the stories of *Terra Vergine* and with international naturalism in *Giovanni Episcopo* and the *Novelle della Pescara* (not to mention the even more problematic “terzo tempo” of “mythical” realism with *La Figlia di Iorio*, 1904). Critics agree that these labels never fully fit D'Annunzio's early work and often prefer talking about “primitivism” or “aesthetic naturalism.” At the same time, the impact of Italian and international realism on D'Annunzio's work is undeniable, and while some critics perceive *Il Piacere* as breaking away from this movement, some extend the survival of naturalistic structures until *Il Trionfo della Morte*. For D'Annunzio's prose and his strategies of appropriation of Italian and international models see Paratore, “Problemi di stile dannunziano,” “D'Annunzio e Verga” and “Naturalismo e decadentismo in Gabriele D'Annunzio” in *Studi dannunziani*, 71-306; De Michelis, *Tutto D'Annunzio*; Goudet, *D'Annunzio romanziere*; Raimondi, “D'Annunzio e il simbolismo;” Tosi, “D'Annunzio et le symbolisme français” and “Incontri di D'Annunzio colla cultura francese (1879-1894);” Ciani, *Storia di un libro dannunziano*; Gibellini, “*Terra Vergine* e il verismo dannunziano;” Andreoli, “D'Annunzio e il romanzo europeo di fine secolo;” Giannantonio, *L'universo dei sensi. Letteratura e artificio di D'Annunzio*.

<sup>2</sup> The idea of the “cycle of the rose” is already evident at the time when *Il Trionfo della Morte* was completed. See the letter to the editor Treves of June 15, 1894: “Questi tre romanzi hanno – come studi di psicopatia – qualche cosa di comune. E io vorrei – in una ristampa – comprenderli sotto un titolo generale che dovrebbe essere sovrapposto al singolar titolo di ciascun volume. Diverrebbe più palese –così– il mio intendimento e resterebbe completo e chiuso il ciclo” (*Lettere ai Treves*, 134). (Just like studies in psychopathy, these three novels have something in common. In a reprint I would like to gather them under a general title, which would be superimposed to the particular title of each volume. My intention would be, therefore, clearer and the cycle would be completed and closed [translation mine]).

“Le primavere della mala pianta” (vol. 10, *Terra vergine* and *Giovanni Episcopo*) and *Le Novelle della Pescara* (vol. 11). The actual composition of these texts, in contrast to their well-planned sequencing, was rather chaotic and complex. The rebellious breaking away from the standards of naturalism and steering toward decadent inspiration in *Il Piacere* (1888) and the first draft of *Il Trionfo della Morte* (published in a journal series as *L'Invincibile* in 1890) is followed by what appears as a resuscitation of realism with *Giovanni Episcopo*, quickly re-buried with *L'Innocente*. Moreover, the reworking of the short stories was carried on through the long and complex process of revision and rewriting that unfolds through four collections (“Il libro delle Vergini,” 1884; “S. Pantaleone,” 1886; “Gli idolatri,” 1892; “I violenti,” 1892), the presentation of his early work to the French public with *Episcopo et C.ie* (1895, comprised of *Giovanni Episcopo* and ten short stories) and the final arrangement of the *Novelle della Pescara* (1902).<sup>3</sup>

D'Annunzio's restless experimentation with models implies an awareness of, and participation in the vital crisis affecting the European novel at that time, a crisis that revolved around the extenuation of the social impact of naturalism, the complication of psychologism and the surge of the decadent novel. As early as 1888 D'Annunzio recorded in his journalistic writings the “agony” of naturalism, envisioned as the inability of the writers to reconcile the exactitude of external description with the interest for psychological investigations.<sup>4</sup> When returning to the problems of the novel in

---

<sup>3</sup>For the complex evolution of the *Novelle* and the key-role of the French *Episcopo*, see Ciani, *Storia di un libro dannunziano*.

<sup>4</sup>“L'Ultimo romanzo” in *La Tribuna*, May 26, 1888: “I loro romanzi sono, in una parola, incoerenti. La descrizion naturalistica e l'analisi psicologica non vi s'uniscono mai così pienamente e perfettamente da proporre vero e vivente organismo d'opera d'arte. La descrizione de' luoghi e dell'i avvenimenti, in somma, non è quasi mai messa d'accordo con le speciali condizioni intellettuali del 'personaggio.' Questo fondamentale error letterario de' romanzieri naturalisti trasformati proviene da un errore scientifico. Essi credono che le cose anteriori esistano fuori di noi, indipendentemente, e che quindi debbano avere per tutti gli spiriti umani una medesima apparenza” (*Scritti giornalistici*, 1193-97). (Their novels are, in one word, incoherent. The naturalistic description and the psychological analysis never join so fully and perfectly as to proffer a true and living artistic organism. In other words, the description of places and events never agrees with the particular intellectual conditions of the character. This fundamental literary mistake of the transformed naturalist novelists comes from a scientific mistake. They believe that anterior things exist outside of us, independently, and that, therefore, they must appear the same to every human being [translation mine]).

1892-93 (with “Il romanzo futuro. Frammento di uno studio sull’arte nuova,” “L’Arte letteraria nel 1892. La prosa” and “La morale di Zola”),<sup>5</sup> D’Annunzio targeted the shortcomings of both the pessimism associated with French naturalism and the excessive compassion characteristic of the Slavic school, thus distancing himself from his most conspicuous sources of recent inspiration,<sup>6</sup> and envisioned the greatness of the future novel in the authors’ capacity to posit “their spirit” at the centre of the novel and to

---

<sup>5</sup>“Il romanzo futuro” appeared on *La Domenica di Don Marzio* in January 1892 and can be read in Tosi, “Incontri di D’Annunzio colla cultura francese,” 59-63; “L’Arte letteraria nel 1892” appeared on *Il Mattino* in December 1892, and is reprinted in *Pagine disperse*, 544-50; “La morale di Zola” appeared on *La Tribuna* in July 1893 and can be read in *Le Cronache de La Tribuna*, 658-77. For a detailed discussion of these articles and their debt to the French debate on the novel, especially to G. Huret’s *Enquête sur l’évolution littéraire* (1891), see Tosi, “Incontri.”

<sup>6</sup>See “Il romanzo futuro:” “Nella storia della letteratura di questo ultimissimo periodo due sono i gruppi di fenomeni importanti più degni di studio: – il pessimismo occidentale e la morale evangelica predicata dagli slavi. Tanto il pessimismo sistematico degli scrittori di Francia quanto la più recente predicazione tolstoiana, tendono ambedue ad un effetto distruttivo. L’uno dimostra l’inutilità degli sforzi e la spaventosa vacuità della vita; l’altra rinnega ogni civiltà e ogni progresso a benefizio delle idee di rinuncia. Ambedue le dottrine sono ingiuste nel loro eccesso, false e ristrette; e vecchie specialmente, pur sempre respinte dalla scienza e dalla conoscenza dei tempi nuovi. Ora appunto gli artisti precursori del Rinascimento hanno per compito la reazione contro le due dottrine e l’esposizione di un concetto della vita più giusto e profondo. Se gli ultimi libri occidentali sono troppo duri contro l’Uomo, i libri dei narratori slavi sono troppo penetrati di condoglianze. Una semplice e virile giustizia venga dopo tanta severità, dopo tanta pietà.” (In the history of the literature of this latest period, there are two groups of important phenomena that are worth studying: the Western pessimism and the evangelic morale preached by the Slavs. The systematic pessimism of French writers and the more recent Tolstoian preaching both tend to be destructive. One demonstrates the uselessness of any effort and the emptiness of life; the other denies any civilization and progress in favour of ideas of renunciation. Both doctrines are unjust in their excess, fake and restrictive; and, especially, old. The science and knowledge of the new times reject them. Now, the artists that are the precursors of the Renaissance must react against these two doctrines and promote a fairer and deeper concept of life. If the latest Western books are too harsh with the human being, the books of the Slavic narrators are too steeped in condolence. A simple and virile justice must come after such severity and such piety [my translation]).

dispense with the “fictions” elaborated by others.<sup>7</sup> Thus, between 1888 and 1892, D’Annunzio framed the “problem of realism” while at the same time detaching himself from it.

The purpose of this article is to show that on the creative ground, the “battle of realism” is fought between two texts, *Giovanni Episcopo* and *L’Innocente*, quickly and closely composed in 1891, after D’Annunzio finished his military service. The editorial separation of the two texts—*Episcopo* was relegated as a minor “document” of the author’s stylistic development while *L’Innocente* was elevated as the central novel of the “cycle of the Rose”<sup>8</sup>—and the superficial differences that invite the reader to label

<sup>7</sup>The renovation of the novel, as described in “Il romanzo futuro,” stands, according to D’Annunzio, in the sincerity of the new author, in the strength of the style, and in a less copious but more concentrated production: “Ora a punto la sincerità, l’assoluta sincerità sarà la prima dote dell’artista futuro. Ma questa dote (difficile per noi esplicarla intera: assai più difficile che non sembri) ad essere efficace ha bisogno di mezzi d’espressione potentissimi e nel medesimo tempo semplici [...] la virtù dello stile sarà allora una virtù di creazione pura [...] In oltre io credo che da oggi in poi la produzione dei grandi e severi scrittori non sarà copiosa e che fin da principio tutta la loro forza e tutta la loro pazienza saranno intese a favorire il concepimento e la genesi dell’opera unica [...] Tale sarà, io penso, lo sforzo di quelli altri artifici della parola. Rigettando per sempre le inutili e ormai intollerabili finzioni elaborate dai predecessori, essi vorranno soltanto scrivere memorie del loro spirito collocato nel centro della vita.” (Now, indeed, sincerity, pure sincerity will be the first characteristic of the future artist. But, in order to be effective, this characteristic (difficult to explain it in whole, much more difficult than it appears) needs means of expression that are very powerful and at the same time very simple [...] the virtue of style will then be the virtue of pure creation [...] Moreover, I believe that from now on the production of great and serious authors will not be copious and that, from the beginning, all their strength and patience will tend to foster the conception and genesis of one unique work [...] This will be, I believe, the effort of those artifices of language. Finally rejecting forever the useless and now intolerable fictions elaborated by their predecessors, they will only want to write the memories of their spirit as located in the middle of life [translation mine]).

<sup>8</sup>After an initial attempt to join *Episcopo* and *L’Innocente* in one publication, the two texts followed independent paths and *Episcopo* was regarded as a quasi-failed artistic work but, at the same time, deeply connected to the evolution of the writer. This attitude is recorded in the 1892 dedication to Matilde Serao (for which see below) and also in the way the novella was presented to its French editor, Georges Hérelle, as documented by Ciani (*Storia di un libro dannunziano*, 12-16). On the one hand, *Episcopo* and the short stories are just “un documento letterario che può suscitare la curiosità di coloro i quali vogliono seguire lo

*Episcopo* as a more “realistic” and *L’Innocente* as a more “decadent” work,<sup>9</sup> conceal the close and complex relationship between the two texts. Indeed they compose a diptych, not only because of the close time range in which the two were composed (*Episcopo* is dated January 1891, *L’Innocente* was completed between April and July of the same year), or because they are both confession narratives that involve a “crime without punishment” type of plot, but also because they confront the same concerns listed in the 1888 article (the uneasy relation between the external exactitude of naturalism

sviluppo del mio ingegno e del mio metodo” (14) (a literary document that might incite the curiosity of those who want to follow the development of my mind and method [my translation]). On the other hand, in the note in which D’Annunzio was suggesting biographical details to the translator, *Episcopo* is described (like in the dedication) as a crucial step in the activity of the prose-writer: “L’*Episcopo et Cie* fu scritto a Roma nel Gennajo 1891; e l’autore nella curiosa prefazione messa innanzi all’edizione italiana analizza lo stato della sua coscienza d’artista, dopo quel lungo e forzato *désœuvrement*, e descrive la genesi del piccolo libro notando i nuovi elementi entrati nella sua arte. Con l’*Episcopo* ricomincia l’attività del prosatore e continua senza interruzione. Egli, chiudendo col *Triomphe de la Mort* la serie dei *Romans de la Rose* incominciata con l’*Enfant de volupté*, apre una nuova serie, mostrando di non voler *limitare* il suo studio a certi stati morbosi della coscienza umana ma di voler esercitare la sua facoltà di rappresentazione in diversi campi” (16) (*Episcopo et Cie* was written in Rome in January 1891. The author in his curious introduction to the Italian edition analyzes the state of his artistic conscience after that long and forced *désœuvrement*, and describes the genesis of that booklet noting the new elements which entered into his artistic work. With *Episcopo* the activity of prose-writer begins again and continues without interruption. Ending with *Triomphe de la Mort* the series of the *Romans de la Rose*, which started with *l’Enfant de volupté*, he opens a new series, showing that he does not want to *limit* his studies to certain morbid states of the human conscience, but to exercise his faculty of interpretation in several fields [my translation]). As Martignoni recalls (vi), *Episcopo* is not included in the 1906 edition of *Prose Scelte*, which includes, instead, excerpts from the *Novelle*. In writing to Treves in 1911, D’Annunzio describes *Episcopo* as an old work, detested and despised. See *Lettere ai Treves*, 409: “In settimana ti manderò l’*Episcopo*. Siimi indulgente. Tu sai quanto mi sia increscioso rimettere le mani nelle vecchie opere che detesto e dispregio.” (This week I will send you *Episcopo*. Be indulgent. You know how shameful it is for me to go back to old works which I detest and despise [my translation]).

<sup>9</sup> As for *Terra Vergine* and *Le Novelle della Pescara*, for *Episcopo* too “realism” is only a partial and uneasy label, and critics’ opinions are divergent. Overall, however, critics tend to perceive the novella as substantially “realistic” in nature, and a striking contrast with respect to the preceding *Piacere* and the following *Innocente*.

and the internal complexity of psychologism), and, especially, because they share a common source of inspiration: the newest and, for D'Annunzio, quite transient Russian vogue—Dostoevsky for *Episcopo* and Tolstoy for *L'Innocente*, as is traditionally understood.<sup>10</sup> In this short phase, further

<sup>10</sup>For the Russian influence on D'Annunzio, see De Michelis, "Dostoevskij nella letteratura italiana;" Paratore, "D'Annunzio e il romanzo russo;" Martignoni, "Introduction" to *Giovanni Episcopo* and Traina, "*Giovanni Episcopo, l'Innocente e Dostoevskij*." As critics explain, the Russian vogue is channelled to D'Annunzio through France: Russian prose had been made available in French translation during the 1880s and had attracted the attention of the Italian literary audience, which interpreted Dostoevsky as a naturalistic and positivistic writer (Martignoni, xiii). Traina ("*Giovanni Episcopo, l'Innocente e Dostoevskij*," 141), notices that D'Annunzio's reception of Tolstoy and Dostoevsky is guided and dominated by French symbolist and naturalist culture.

Critics were quick to accuse D'Annunzio of plagiarism from Dostoevsky, namely, from the short story *Kròtkaja*, of which *Episcopo* appeared almost as a translation and from the character of Marmeladov in *Crime and Punishment*. Martignoni points out that the spectrum of Dostoevsky's texts that converged in *Episcopo* is much wider (see xvi-xix). Giacón ("Il fondo della perduta 'innocenza': le 'invenzioni' di Tullio Hermil"), points also to Maupassant's *L'Assassin*. Finally, Paratore (*Studi dannunziani*, 106 and 232) denies *tout court* the "Russian connection," interpreting *Episcopo* as a prime example of a native verismo. The use of Tolstoy in *L'Innocente* is, at the same time, more declared and more manipulative. Without entering into details, the Tolstoian agenda is pressed onto a part of the background of the novel, the rural one, involving the family estate in the country, the farmer Giovanni di Scordio, the saintly mother of the main character and, especially, his brother Federico, of whom we read: "Aveva allora ventisette anni Federico; aveva vissuto quasi sempre nella campagna, d'una vita sobria e laboriosa; pareva portare in sé raccolta la mite sincerità terrestre. Egli possedeva la Regola. Leone Tolstoi, baciandolo su la bella fronte serena, lo avrebbe chiamato suo figliuolo" (413) ("My brother was seven-and-twenty; he had lived almost his whole life in the country, a life of sobriety and labour, and he seemed to have gathered into himself all the warm sincerity of the earth. He possessed the Rule of Life. Leo Tolstoy would have rejoiced to call him son" [59]. Translations for excerpts from *L'Innocente*, except when indicated, are taken from the translation by Georgina Harding). Truly opposed to this kind of simplistic Tolstoian idealism are the main characters Tullio and Giuliana, whose deception and criminal plans sharply contrast with and constantly undermine the Tolstoian plot, which stands for the serenity, health, and justice incompatible with the decadent character. Direct quotations from *War and Peace* are inserted in a lengthy passage (427-31), which sums up the above-mentioned contrast. Giuliana, whose adulterous pregnancy has not yet been revealed, is caught reading and underlining passages from the Russian novel, which both serves to estab-

marked by a forced break for the military service, past and future work converge on the stage of a “final renovation,” which entails the liquidation of the questionable realism of which D’Annunzio had followed and precipitated the crisis since the beginning of his career.

Crucial to connecting the two texts as the two halves of the same renovation is the dedication of *Episcopo* to Matilde Serao, written for the 1892 edition.<sup>11</sup> The novella is not regarded as an artistic result (“non ha per me importanza di arte,” 1025), but rather as “un semplice documento letterario pubblicato a indicare il primo sforzo istintivo di un artefice inquieto verso una finale rinnovazione” (1025; “simply a literary document published to signal the first instinctive effort of a restless artist toward a final renovation” [translation mine]). D’Annunzio recounts the literary depression during his time in the service (“Mi pareva che tutte le mie facoltà di scrittore si fossero oscurate, indebolite, disperse,” 1026) (it seemed to me that all my writing faculties were obscured, weakened, dispersed [translation mine])<sup>12</sup> and the resulting disgust, anger and shame he felt for his past work, eventually concluding: “Mai artefice ripudiò la sua opera passata con maggior sincerità di disdegno, pur non avendo ancora in sé l’agitazione dell’opera futura né la coscienza del nuovo potere” (1026) (Never an artist rejected his past work with such a sincere disdain, even without yet having inside him the tension of his future work nor any conscience of his new power [translation mine]).<sup>13</sup>

---

lish and undermine the idyllic nature of the scene.

Finally, it is worth recalling that, as Martignoni notices (xx-xxxi), the short phase of Russian-inspired compassion also pervades the poetry of the years 1890-91 (*Elegie Romane*, *Poema Paradisiaco*) and even the author’s private correspondence with his lover Barbara Leoni.

<sup>11</sup>The novella first appeared in a journal series (*Nuova Antologia*, Feb-Mar 1891) and was reprinted in 1892 for the Neapolitan editor Pierro.

<sup>12</sup>The gap of the military service is remarked upon in the dedication in order to underline the temporal, human and artistic distance between these two texts and his former works: “Fu scritto a Roma, nel gennaio 1891, dopo quindici mesi di completo riposo intellettuale trascorsi in gran parte fra ozii torpidi ed esercizii violenti dentro una caserma di cavalleria” (1025) (It was written in Rome, in January 1891, after fifteen months of complete intellectual rest, spent for the major part among sleepy laziness and violent exercises in a cavalry casern [translation mine]).

<sup>13</sup>With respect to his past work, critics agree that the following passage seems to be referring to *Il Piacere*: “Certi brani di stile, in qualche mio libro di prosa, mi facevano ira e vergogna. Mi parevano vacue e false le più lucide forme verbali in cui m’ero compiaciuto” (1026) (Certain stylish passages in my prose work made

Suddenly, the creative power resurfaces on a winter night, and the story of Giovanni Episcopo leaps in front of the author's eyes as in a vision, its characters surprisingly alive.<sup>14</sup> It is recorded in the novella, which turns out to be less powerful than the vision itself,<sup>15</sup> and certainly inferior to *L'Innocente*:

Ecco, mia cara amica, la genesi di questo piccolo libro che io vi dedico. Penso che troverete qui i primi elementi di una rinnovazione proseguita poi nell'*Innocente* con più rigore di metodo, esattezza d'analisi, semplicità di stile (1028).

---

me angry and full of shame. The most lucid word forms, in which I basked, seemed to me empty and fake [translation mine]).

<sup>14</sup> Incominciai a vedere, *in sensazione visiva reale*, le apparenze immaginate. E l'inquietudine si faceva, di minuto in minuto, più forte. Quando lessi sul frontespizio di un fascicolo il nome di Giovanni Episcopo, in un attimo, come nel bagliore d'un lampo, *vidi* la figura dell'uomo: non la figura corporea soltanto ma quella morale, prima di aver sotto gli occhi le note, per non so qual comprensiva intuizione che non mi parve promossa soltanto dal risveglio repentino d'uno strato della memoria ma dal segreto concorso di elementi psichici non riconoscibili ad alcun lume d'analisi immediata. Allora quell'uomo dolce e miserabile, quel *Christus patiens*, si mise a vivere (innanzi a me? dentro di me?) d'una vita così profonda che la mia vita stessa ne restò quasi assorbita [...] E con lui Giulio Wanzer, Ginevra, Ciro, il vecchio, respiravano, palpavano: avevano i loro sguardi, i loro gesti, le loro voci, un odore umano, qualche cosa di miserevolmente umano che doveva rendere indimenticabili i loro aspetti" (1027-28) (I started seeing, *in real visual sensation*, the imagined appearances. And the anxiety became stronger and stronger by the minute. When I read on the frontispiece of a folder the name of Giovanni Episcopo, in a second, like the flash of a lightening, I *saw* the figure of that man: not only the bodily figure, but also the moral one, even before I started reading the notes. This was due to some kind of comprehensive intuition which wasn't triggered only by the sudden awakening of a stratum of my memory, but also by the secret coming together of psychic elements that were not recognizable in the light of an immediate analysis. So that sweet and miserable man, that *Christus patiens* started living (in front of me? inside of me?) of such a deep life that my own life was almost absorbed by his. And with him Giulio Wanzer, Ginevra, Ciro, the old man, were breathing, thumping: they had their own gazes, movements, voices, a human smell, something so miserably human that it made their aspect unforgettable [translation mine]).

<sup>15</sup> "Ah, mia cara amica, perché ebbi una sì fiera visione e feci una sì debole opera? Perché su la pagina quel gran flutto di forza si attenuò e si spense?" (1029) (Oh, my dear friend, why did I have such a strong vision and made such a weak work? Why was the great wave weakened on the page and died off? [translation mine]).

(Here, my dear friend, is the genesis of this little booklet that I dedicate to you. I think you will find here the first elements of a renovation that was continued in *L'Innocente* with a more rigorous method, a more exact analysis and a simpler style [translation mine]).

The “renovation” which inspires both texts is guided by what looks like a straightforward principle of realism: “Tutto il metodo sta in questa formula schietta: — *Bisogna studiare gli uomini e le cose DIRETTAMENTE, senza transposizione alcuna*” (1028) (The whole method rests in this simple rule: — *One must study human beings and things DIRECTLY, without any transposition* [translation mine]), a principle directly translated from the handbook of the contemporary debate on the novel, Huret’s *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891).<sup>16</sup>

Upon first reading, *Giovanni Episcopo* and *L'Innocente* share a considerable number of similarities and the latter seems in fact to be the refinement of the former on all levels: structurally, thematically, and stylistically. However, how are these two texts connected in view of the “opera presente” and to the “opera futura”? The answer is necessarily inconsistent. What is “the old”? The primitivism of the short stories or the extenuated decadentism of *Il Piacere*? What is the new? *Episcopo*’s Russian inspired realism (certainly not), *L'Innocente*’s fall back into decadence with an early touch of over-man,<sup>17</sup> or even “l’ideal libro” longed for in the introduction of *Il Trionfo della Morte*?<sup>18</sup> There are no straight answers to these questions, nor should one trust D’Annunzio’s profession of renovation: it is suspicious enough that two confession narratives should mark a moment of literary conversion.

In August 1891, when submitting *L'Innocente* to the editor Treves, D’Annunzio envisioned a joint edition with *Episcopo*, claiming that the novella “ha qualche affinità col romanzo, affinità di forma e di moralità nascosta” (“has a certain affinity with the novel, affinity in the form and in the hidden morality” [translation mine]).<sup>19</sup> It is my hypothesis that the

---

<sup>16</sup>As Tosi notices (“Incontri,” 28) this principle is directly translated from the intervention of the “néoréaliste” Caraguel: “nous sommes, je crois, à la veille d'étudier les êtres et les choses directement, sans transposition aucune.”

<sup>17</sup>For traces of the over-man in *L'Innocente*, see Oddo De Stefanis, “*L'Innocente. Il mito del superuomo e il mondo della ‘trascendenza deviata’*.”

<sup>18</sup>For the connections between “Il romanzo futuro” and “l’ideal romanzo,” see Tosi, “D’Annunzio e il romanzo futuro. La prefazione del *Trionfo* e le sue fonti francesi.”

<sup>19</sup>See *Lettere ai Treves*, 94: “Il manoscritto si compone di 914 cartelle, delle quali 734 appartengono al romanzo e 180 al *Giovanni Episcopo*. Vorrei che questo stu-

hidden bond between the two texts consists of a quite aggressive *liaison*, one which fosters their future separation. Within the 1891 diptych, a narrative struggle takes place, one that I will describe shortly as the clash between a “scar” type of narrative and a “sore” type of narrative, arguing that the latter carries within itself the liquidation of realism.

Let us first examine the similarities between the two texts. In both instances we face two “confessions,” presumably taking place after two “crimes” which involve two “innocent” children and are related to the “betrayal” of a woman. In both cases, an ambiguity between a religious and judicial kind of confession is staged and the events that are going to be narrated exhibit the unquiet appearance of something that escapes both human understanding and the divine dimension. Rather than the crime itself, the surfacing of something obscure and hidden in the folds of memory seems to urge the two confessions forward, since both the main characters implicitly plead not guilty to the charge of murder. In each case, the confessant appears unreliable. In *Episcopo*, the confession takes place in the form of a dialogue, with a strong emphasis on the oral quality of the situation. Hidden behind the respectful appellative of “signore,” a mysterious interlocutor rules the narration, asking questions, scanning the main character’s narrative delirium with verbal and practical interventions, but never openly interacting with Giovanni.<sup>20</sup> The interlocutor serves to underline

dio singolare fosse contenuto nel volume perché è prediletto fra tutta quanta la mia opera in prosa dalla persona a cui sarà dedicato il libro. Inoltre ha qualche affinità col romanzo, affinità di forma e di moralità nascosta. Ma prima di decidermi desidero avere la vostra opinione in proposito. Credete voi che ne scapiterebbe l’unità del libro?” (The manuscript is comprised of 914 pages, of which 734 belong to the novel and 180 to *Giovanni Episcopo*. I would like this unique study to be put in the volume because it is the favourite among my prose work of the person to whom the book will be dedicated. Moreover, it has a certain affinity with the novel, affinity in form and in hidden morality. But before I decide I would like to hear your opinion on this matter. Do you think that the unity of the book would be undermined? [translation mine]) For the affinities between the two texts in terms of their relationship to common sources see Giacon, “Il fondo della perduta ‘innocenza’,” 108-10.

<sup>20</sup>The entity of the interlocutor is inferred only from Giovanni’s addresses and answers to him. See, as examples a call to order: “Sì, è vero, non bisogna pensarci. Perdonatemi, ora andrò dritto fino alla fine” (1034) (Yes; it’s true. One shouldn’t think of it. Forgive me. Now I will go straight on to the end [94]); a pitiful diagnosis: “Allucinazione, sì, niente altro. Dite bene. Oh, sì, sì, dite bene: basterà un lume perché io stia tranquillo, perché io dorma profondo; sì, sì un lume, semplicemente un lume. Grazie, grazie caro signore” (1048)

the fact that Giovanni is an unreliable narrator: he constantly forgets what he is talking about and wanders in senseless digressions. However, under this guise of confusion, the narration is organized according to a very strict chronological sequence of the events. In contrast, the confession in *L'Innocente* takes the form of a monologue, in which the wide pace of the syntax gives the impression of a written statement. Since the narrator presents himself as a very lucid and analytical character, the unreliable quality of his story is relegated to more hidden and subtle devices, such as the overlap of two “first memories,” the succession of negations and the condensation around some specific characters.<sup>21</sup>

The two texts also show an apparent, even too marked, contrast. The setting for each is perfectly opposite: *Episcopo* takes place in the Roman lower middle class, a setting which the author had never chosen before, and an obvious homage to his Russian and French sources. To match its “mediocrity,” D’Annunzio partially restrained his style into a more concise and crude discourse, not alien, however, to episodes of symbolization.<sup>22</sup> *L'Innocente* is set in the Roman upper class and aristocracy, often viewed from the rural perspective of two family estates—its language and style fully compliant with that of *Il Piacere* and *Il Trionfo*. The characters also seem to be borne of these opposing circumstances: Giovanni, on the one hand, is humble and humiliated, poor, scared and defeated, “il più vile e il più buono degli uomini” (1046) (“the most miserable and the best of men” [106]), truly a “Christus patiens” (1027); Tullio on the other hand is arrogant, rich and self-confident, “non pure uno spirito eletto, ma uno spirito raro” (362) (“not only a choice but an exceptionally rare spirit” [2]). They are matched with the cruel, fake, “impure” Ginevra, and the chaste, intellectual, “pure” Giuliana.<sup>23</sup> Ginevra,

---

Vedete, non tremo più” (1033) (Oh, thank you, sir. You see: I am not shaking anymore [93]). Translations for excerpts from *Giovanni Episcopo*, except when indicated, are taken from the translation by Raymond Rosenthal.

<sup>21</sup> The inconsistencies in Tullio’s statement are outlined in Spackman, *Decadent Genealogies*, 145-50.

<sup>22</sup> For traces of symbolism the *Episcopo* see Goudet, *D’Annunzio romanziere*, 63-78; Raimondi, “D’Annunzio e il simbolismo,” 40; Giannantonio, *L’universo dei sensi*, 301-07.

<sup>23</sup> The specular opposite of Giuliana, Ginevra shares some qualities with Tullio’s lover, Teresa Raffo. Interestingly, Ginevra is introduced as “l’assente,” a word that labels Teresa in *L'Innocente*. See 1038-39: “Nella conversazione, il nome della assente passò su tutte le bocche, proferito in mezzo a frasi ambigue che tradivano un desiderio sensuale da cui tutti quegli uomini, vecchi e giovani, erano turbati [...] Mi ricordo che allora mi si formò nell’immaginazione la figura dell’assente, poco diversa da quella che in realtà poi vidi.” (“In the conversation

nevertheless, gives birth to Giovanni's legitimate son, the beloved Ciro, while Giuliana, so incapacitated as to presumably be barren, conceives the illegitimate Raimondo. Noticeable, then, is a polarity between the two mother figures, "la sensala" and "la santa;"<sup>24</sup> that of the two brotherly figures, Battista, Ginevra's father, physically and morally representing the lowest point of human abjection, and Federico, Tullio's brother, a Tolstoian figure and the highest point of human ideality; and, finally, that of the two antagonists: on one hand the brutal Giulio Wanzer, "quell'uomo forte sanguigno e violento" (1035) ("that robust, sanguine, violent man" [95]); on the other hand the decadent intellectual Filippo Arborio, "la figura fine e seducente" (400) ("the refined and attractive face" [43]). Perfectly in keeping are the violent, bloody death of Giulio Wanzer, caused by Giovanni's only, and useless, fit of anger, and the refined illness that leads the writer Arborio to aphasia and agraphia, much to the satisfaction of Tullio who does not need to face him in a duel. The obvious outcomes of these oppositions are two "innocent" children doomed to die: Ciro, the beloved legitimate son who succumbs to Giulio Wanzer's violence; and Raimondo, killed by Tullio's premeditated coldness while still in the cradle.

Building on Michel Riffaterre's notion of "dual sign," Barbara Spackman has signalled the existence of a ghost text in *L'Innocente*, a psychoanalytical narrative parallel to the textual narrative in which "a different psychoanalytic tale of haves-who-have-not" takes place: "fetishism."<sup>25</sup> In the following analysis I will extend *L'Innocente*'s ghost text to its short precursor, and argue that the narrativization of another familiar psychoanalytic tale is at stake here, and one complementary to fetishism: castration. Thus, the diptych represents the narrativization of a two-fold Freudian theory: threat of castration vs. fetishism. As synthetically outlined in Freud's "Fetishism" (1927) there are two outcomes of the little boy's vision of the female (mother's or sister's) genitalia, a moment that induces a feeling of panic, since, for the first time, he is aware of "her diversity." The first and most common fear is that of his own castration, which is seen as a dreadful and unique event ("It happened to them, it can happen to me ..."). The

---

the absent woman's name was on everybody's lips, spoken amid ambiguous phrases betraying a sensual desire which perturbed all those men, old and young. [...] In my imagination, I remember, there then took form a figure of the absent woman that was not very different from the woman I later actually met" [98-9]).

<sup>24</sup>The first one is introduced *in absentia* by the screams of her husband whom she is beating; the second one is always accompanied by extremely light and delicate religious images.

<sup>25</sup>*Decadent Genealogies*, 169-83, quote at 179.

second is fetishism, a complex mechanism that allows him to affirm and deny at the same time the existence of the maternal phallus, and, therefore, to bypass the horror of castration.

When analyzed in light of the ghost text, the two novels interact in a new and surprising way, and indirect refractions take the place of the too obviously marked opposition. What in *Giovanni Episcopo* is a definite locus, an accomplished event in its disposition within the text, delineated by a closed narrative structure and connoted by unique images, passes in *L'Innocente* as an echoing movement, with a significantly staggered trajectory, producing events, structures and images which are open, and therefore reproducible, and destined, in turn, to move on toward other D'Annunzian works. The meeting between the psychoanalytical and the literary text takes place around the figure of a wound, which harks back, with an inverted perspective, from Giovanni to Giuliana: a closed wound, from both a physical and narrative point of view, i.e. a scar, in *Giovanni Episcopo*; a wound always open, i.e. a sore, in *L'Innocente*. Both wounds refer, in the psychoanalytic text, to an event of castration.

*Giovanni Episcopo*'s narration begins with a memory of the dead son Ciro, but, at the request of the interlocutor to tell the story in order, "from the beginning" [94], Giovanni recalls his fear of his antagonist, Giulio Wanzer.<sup>26</sup> Immediately after he meets him, Giovanni is accidentally wounded by Giulio Wanzer on the forehead. The result is a visible scar, obsessively mentioned throughout the text, the locus of an "obscure and deep feeling" and a mark of humiliation and emasculation.<sup>27</sup> Giulio

---

26.“Provavo una sensazione strana, che io non vi so esprimere: un misto di repulsione e di attrazione, indefinibile. Era qualche cosa come un fascino cattivo, assai cattivo, che quell'uomo forte sanguigno e violento mandava verso di me tanto debole, anche allora, e malaticcio, e irresoluto; e, veramente, un poco vile” (1035) (“I had a strange feeling, which I can't quite express: a mixture of revulsion and attraction, indefinable. It was like an evil fascination, very evil, which that robust, sanguine, violent man exerted over me, so weak then, sickly and irresolute; and, to tell the truth, something of a coward” [95]).

27>See, for example, at 1036: “Colui mi levò ogni senso di dignità umana, così, d'un tratto, con la stessa facilità con cui mi avrebbe strappato un capello [...] Io non vi so definire, per esempio, il sentimento profondo e oscuro che mi veniva dalla cicatrice. E non vi so spiegare il gran turbamento che m'invase, quando, un giorno, il mio carnefice mi prese la testa fra le mani per guardare questa cicatrice che era ancora tenera a tutta accesa; e sopra ci passò le dita più volte, e poi disse ‘È chiusa perfettamente. Fra un mese non si vedrà più nulla. Puoi ringraziare Iddio’. Mi parve in vece, da quel minuto, di avere in fronte non una cicatrice ma un bollo servile, un segno vergognoso e visibilissimo, per tutta l'esistenza.” (“He

Wanzer's sudden departure opens a gleam of hope for Giovanni, a hope of regaining his lost dignity, and, with it, his masculinity:

Entrai a testa alta. Mi pareva di avere un'aria fiera [...] L'atto del levarmi il cappello mi rammentò la cicatrice, mi risvegliò nella memoria la frase crudele: - Sei marcato in fronte da un ladro.- Come mi pareva che tutti mi guardassero in fronte e notassero il segno, pensai: - Che crederanno? Crederanno forse che sia una ferita ricevuta in duello. – E io, che non mi sarei battuto, mi compiacqui in questo pensiero. Se qualcuno fosse venuto a sedersi accanto a me e avesse attaccato discorso, io certo avrei trovato il modo di raccontargli il duello. Ma non venne nessuno (1045).

(I walked in, my head held high. I felt that I had a proud air [...] The act of taking off my hat reminded me of my scar, reawakened in my memory the cruel sentence: "You've been marked on the brow by a thief."—Since I felt that everyone was looking at my forehead and had noticed the mark, I thought: "What can they think? They most likely think it's a wound received in a duel."—And I, who would never have fought, was pleased by this thought. If someone had come to sit next to me and struck up a conversation, I certainly would have found a way to describe that duel. But nobody came [104-05]).

Unable to reclaim his virility, Giovanni transfers his hopes as well as all the virile attributes of excellence, courage, honour onto his son.<sup>28</sup> As soon

---

robbed me of all sense of human dignity, just like that, suddenly, with the same facility with which he would have tweaked out a hair [...] I can't explain to you, for example, the profound, obscure emotion that that scar inspired in me. And I can't explain the enormous perturbation that swept over me one day when my executioner took my head between his hands to look at this scar which was still tender and completely red. He passed his finger over it a number of times and then said: "It's healed perfectly. In a month you'll no longer see a thing. You can thank the Lord." Instead it seemed to me from that moment on I bore on my forehead not a scar but a mark of servitude, a shameful, very visible sign that would remain there for my entire life [95-6].

<sup>28</sup> See 1077: "In breve seppe leggere, scrivere; superò tutti i suoi compagni; fece progressi straordinarii" ("In short, he learned how to read, to write, he was well ahead of all his classmates; he made extraordinary progress." [135]) and 1090, where Ciro tells his father how he defended his mother against Wanzer: "- Credi tu che io mi sia nascosto? Credi tu che io sia stato fermo, che io abbia avuto paura? No, no; non ho avuto paura. Mi sono fatto innanzi, io; mi sono messo a gridargli contro; l'ho afferrato per le gambe, gli ho dato un morso a una mano..." ("Do you think I hid? Do you think I just stood there and was afraid? No, no, I wasn't afraid. I went up to him; I began yelling at him; I grabbed him by the legs, I bit his hand..." [147]).

as Ginevra tells Ciro the truth about his father's scar,<sup>29</sup> the events in the narration rush toward Ciro's uneven fight with Giulio Wanzer and the murder of the boy.

The theme of wound-castration plays a very different role in *L'Innocente*: not only because it does not heal, nor because it is refracted into many other wounds (on the trees, on the hands, on the landscape), but mainly because it is performed on a woman's body. Since it is inflicted more than once on the same body, on the same member that has Promethean capacities of regeneration, it opens the narrative structure itself to infinite possibilities of reproduction and amputation. As Spackman shows in her chapter "Prometheus and Pandora" (168-83), Giuliana is first introduced as a suffering sister, modeled on the "unique" Costanza, the sister who died at the age of nine "lasciandomi nel cuore un rimpianto senza fine" (363) (leaving a void in my heart that had never been filled [3]),<sup>30</sup> until a moment of panic (Giuliana's sudden sickness that Tullio interprets as an attempted suicide) reveals her "diversity," upon which the surgeon's instruments must intervene. Through them, "beyond" them the "Wound" appears:

E una disperata pietà strinse le mie viscere d'uomo, per quella creatura  
che i ferri del chirurgo violavano non soltanto nella carne miserabile ma

---

<sup>29</sup>"[Ginevra] mi disse, accennando allo sfregio, sapendo di farmi male: ' - Te ne sei dimenticato, di Wanzer? E pure ti ha lasciato in fronte un bel ricordo ... ' Allora, anche gli occhi di Ciro si fissarono su la mia cicatrice. E io gli lessi in volto le domande ch'egli avrebbe voluto rivolgermi. Avrebbe voluto chiedermi: ' - Come? Non mi raccontasti una volta che t'eri ferito cadendo? Perché mentisti? E chi è E chi è quest'uomo che t'ha sfregiato?' " (1080) ("And she said to me, alluding to the scar, knowing she would hurt me: "You haven't forgotten Wanzer, have you? After all he did leave a fine souvenir on your forehead..." Then Ciro also stared at my scar. And I could read on his face all the questions he wanted to ask me. He wanted to ask me: "How is that? Didn't you once tell me that you fell and cut yourself? Why did you lie? And who is this man that gave you the scar?" [138]).

<sup>30</sup>Interestingly, the sororal aspect of Giuliana is later connected to the Tolstoian plot (for which see footnote 10). While reading *War and Peace*, "tutto in lei, veramente, nell'attitudine e nello sguardo era dolce ed era buono. E nacque in me qualche cosa di simile al sentimento che avrei forse provato se io avessi veduto in quel medesimo luogo, sotto gli olmi familiari che perdevano i loro fiori morti, Costanza adulata, la povera sorella, al fianco di Federico" (427-28). ("She seemed to diffuse an atmosphere around her of sweetness and kindness, which awoke in me much the same sentiment as I should have felt had I seen Costanza grown to womanhood and sitting there under the old familiar trees at Federico's side [76].")

nell'intimo dell'anima, nel sentimento più delicato che una donna possa custodire: — una pietà per quella e per le altre [...] così deboli, così malsane, così imperfette, uguagliate alle femmine brute dalle leggi inabolibili della Natura; che impone a loro il diritto della specie, sforza le loro matrici, le travaglia di morbi orrendi, le lascia esposte a tutte le degenerazioni. E in quella e nelle altre rabbividendo per ogni fibra, io vidi allora, con una lucidità spaventevole, vidi la piaga originale, la turpe ferita sempre aperta “che sanguina e che pute” (373).<sup>31</sup>

(a desperate sense of pity wrung my very vitals for the unhappy creature, not alone whose flesh the surgeon's knife was rudely penetrating, but the inner sanctuary of her being, the very centre of the most hidden and delicate sentiments a woman possesses [15]).<sup>32</sup>

The sight of the castrated woman is followed by a long period of adjustment, characterized by doubt (*ella mi parea un'altra donna*,<sup>33</sup> 397 and 403; she seemed to me another woman altogether [40 and 47]) and desire. Suspicion and desire become more and more precise, until a new moment

---

<sup>31</sup> It is interesting to notice that almost the same kind of construction, and almost the same words are used in *Giovanni Episcopo* to express a male-to-male kind of compassion: “E vedere da per tutto intorno a voi questo nemico, vederlo con una lucidità prodigiosa, scoprirne tutte le tracce, indovinarne tutte le corrosioni, le devastazioni nascoste. Vedere, intendete?, vedere in ciascun uomo la sofferenza, e comprendere, comprendere sempre, e avere una misericordia fraterna per ogni traviato, per ogni addolorato, e sentire nell'intimo della propria sostanza la voce di questa grande fraternità umana, e non considerare su la via nessun uomo come sconosciuto ... Intendete? Potete voi intendere *questo in me*, in me che voi stimate pusillanime e abietto e quasi idiota?” (1058) (“And to see this enemy all around you, to see it with prodigious lucidity, to discern all its traces, divine all its corrosions, its hidden *devastations*. To see—you know what I mean?—to see the suffering in each man, to comprehend, always to comprehend, and to have fraternal pity for every strayed soul, for every wretched person, and to feel within oneself in the depths of one's own flesh the voice of this great human fraternity, and not to regard any man on the street as a stranger... You understand? Could you understand this in me, in me whom you regard as pusillanimous, abject, almost idiotic? [117-18].)

<sup>32</sup> Harding translates this passage only up to this point. The rest of the passage can be translated as follows: “a piety for her and the other women [...] so weak, ill, imperfect, who are equated to female animals by the unchangeable laws of Nature, which impose on them the right of the species, constrains their wombs, troubles them with horrendous diseases and exposes them to all kinds of degeneration. In her and in the others I saw, trembling in every part of my body, I saw then with frightening lucidity, the original sore, the foul wound always open, which ‘bleeds and stinks’.”

of panic arises: Giuliana is pregnant. Two thoughts of the main character indicate that the reader is encountering the same problem that created the first episode of panic: Tullio, not yet informed of the wife's new condition, but already aware of a difference, seeing her pallor, thinks: "Ho toccato piaghe che sono ancora aperte" (441) ("I have touched a wound that is still open" [92]). He then reflects on her sickness: "Ma qual era la sua malattia? L'antica, non distrutta dal ferro del chirurgo?" (464) ("But what was her malady? The old original one, not wholly removed by the surgeon's knife?" [119])—a dreadful doubt if translated into psychoanalytical terms: "was castration ineffective?" Finally, Tullio's feelings during the delivery confirm the regaining of a threatening phallus on Giuliana's part: "Soffrivo anch'io uno strazio fisico, simile forse a quello d'un'amputazione mal praticata e lentissima" (565) ("I was suffering some such physical torture as I would have done under a slow and badly-managed amputation" [240]). The child's murder, a second castration, is followed by another bleak moment of dismissal, since the confession is neither prosecutable by law, nor does it belong completely to the divine sphere.

Once these differences between the two texts are set, as far as the castration event is concerned, it is interesting to evaluate the narrative consequences and the literary result of a scar *versus* a sore type of narrative. Among the numerous occasions provided by D'Annunzio's dense narrative, there is an example that neatly frames the relationships between the ghost-psychoanalytical text and both novels and illustrates the structural, thematic and stylistic outcome of these two narratives. The example deals with the interplay between a physical type of vision, which involves the act of seeing, and a "beyond" type of vision, which involves the act of revealing and understanding: the former pointing to the specific events described in the story, the latter to the ghost text. No wonder then that in both texts the surfacing of the psychological data, of the level of "beyond" (which offers a tool for the construction of the ghost text) is always connected with the presence of some kind of light in the narrative. It is surprising however that the light narrative should have such different results in the two books.

In *Giovanni Episcopo*, the same "stripes of sunlight" recur three times in the text. The first and last "strisce di sole" seem to aptly recall *a priori* (during Giovanni and Ginevra's first visit to their conjugal house)<sup>33</sup> and *a*

---

<sup>33</sup>"Oh quel sole, quelle strisce di sole, quasi taglienti, su tutta quella roba nuova, lucida, intatta, che mandava un odore di magazzino, un odore insopportabile!" (1068). ("Oh that sun, those beams of almost cutting sunlight on all those new, polished, untouched furnishings, giving off a warehouse smell, an unbearable smell..." [127]).

*posteriori* (immediately before Ciro's death)<sup>34</sup> one central scene (1072-73) in which the same stripes of sunlight simultaneously illuminate the condensation and collapse of a wide variety of issues. In this scene, the guise of narrative confusion reaches its apex, but a close reading traces quite an articulate report of the recollection of the threat of castration implied in the vision of the woman. Initially the focus is on Ginevra. Interestingly, the chronological detail is the festivity of All Saints, which precedes the Day of the Dead, implicitly recalled later by wreath of evergreen, a traditional gift for the dead.

Ginevra stava alla finestra. Mi ricordo: era l'Ognissanti; suonavano le campane; il sole batteva sul davanzale. Il sole, veramente, è la cosa più triste dell'universo. Non vi sembra? Il sole mi ha fatto sempre dolere il cuore. In tutti i miei ricordi più dolorosi c'è un po' di sole, qualche riga gialla, *come* intorno alle coltri mortuarie (1072, emphasis mine).

(Ginevra was at the window. I remember: it was All Saints' Day; the church bells were ringing; the sun was pouring down on the windowsill. Truly, the sun is the saddest thing in the universe. Don't you agree? The sun has always made my heart suffer. In all my most painful memories there is a little sunlight, a few yellow sunbeams as though around mortuary drapes. [131])

Through the sunlight stripes, *via* the simile with the funeral palls, two points in the past and in the future are summoned: the death of a sister (the little boy's discovery of woman's diversity?) and, *via* simile again, Ciro's death (the definite evidence of the possibility of castration).

Quando ero bambino, una volta, mi lasciarono per alcuni minuti nella stanza dove il cadavere d'una mia sorella giaceva esposto sul letto, tra corone di fiori. Mi pare ancora di vederlo, quel povero viso bianco tutto incavato d'ombre turchinice, *al quale doveva poi tanto somigliare* negli ultimi momenti il viso di Ciro ... Ah, che dicevo? Mia sorella, già, mia sorella giaceva sul letto tra i fiori. Bene; dicevo questo. Ma perché? Lasciatemi pensare un poco ... (1072, emphasis mine).

(When I was a child they once left me for a few minutes in a room where my sister's corpse was laid out for viewing on a bed, surrounded by wreaths of flowers. I still feel I can see it, that poor white face all carved with purplish shadows, which, during his last moments, Ciro's face so much resembled ... Ah, what was I saying? My sister, yes, my sister lying

---

<sup>34</sup>"Notate, signore, una cosa. Da uno spiraglio (aperto nella parete a cui volgevo le spalle, dunque sopra il mio capo) scendeva *la striscia di sole*" (1088). ("Take note, sir, of one thing. From a tiny window—set in the wall to which my back was turned, and therefore above my head—slanted down *a beam of sunlight*" [146]).

on the bed, amid the flowers. Good; that's what I was saying. But why?  
Let me think a bit ... [131].

When the passage again focuses on Ginevra, the light—now turned “tragic” in connection with the two corpses—strengthens Giovanni’s power of memory. The sunlight beam becomes a mark of a painful memory (“in tutti i miei ricordi più dolorosi,” “quante volte nella vita ho ricevuto la tragica striscia di sole,” 1072). Memory becomes “terrible.”

Ah, ecco: io m’accostai alla finestra, sbigottito [...] nell’ombra grigia, una striscia di sole, una riga gialla, diritta, acutissima splendeva sinistramente, con una intensità incredibile. Io non osavo più voltarmi, e guardavo fisso la riga gialla, come preso da una fascinazione; e *sentivo* dietro di me (comprendete?) [...] il silenzio spaventevole della stanza, quel silenzio freddo che è intorno ai cadaveri ... Ah, signore, quante volte nella vita ho ricevuto la tragica striscia di sole! Quante volte! Ebbene, a proposito di che? Era Ginevra, dunque, che stava alla finestra [...] C’era anche, sopra una sedia, una corona di semprevivi con un nastro nero, che Ginevra e la madre dovevano portare al Campo Verano, per una tomba di parenti... - Che memoria! - voi pensate. Sì; *ora* ho una memoria terribile (1072-73). (Ah, here it is: I approached the window, dismayed [...] in the gray shadows, a streak of sunlight, a yellow line, straight, very sharp, was gleaming wickedly, with incredible intensity. I no longer dared turn around, and stared fixedly at the yellow line, as if under a spell; but I *felt* behind me—you understand? [...] the frightening silence of the room, that cold silence which congeals around a corpse...Oh, sir, how many times in my life have I seen that tragic streak of sunlight again! How many times! Very well, what was I saying? So, Ginevra was standing at the window [...] There was also, on a chair, a wreath of evergreen with a black ribbon which Ginevra and her mother were going to take to the Verano cemetery to put on some relative’s grave ...—What a memory! You must be thinking. Yes, indeed, I now have a terrible memory! [131])

The “terrible power of memory” leads to the surfacing of a “horrendous truth”—one that strongly recalls Tullio Hermil’s vision “beyond the surgery” quoted above—an original horror present not only in Ginevra but hidden in every woman. The sequence “guardare - vedere - comprendere” follows the shift from sight to perception to an understanding of female castration (“l’aperta brutalità del sesso,” corresponding to “la turpe ferita” in *L’Innocente*’s surgery scene) and sanctions the inevitable fear it evokes.

Non vi accade mai, guardando a lungo una donna, di smarrire d’un tratto ogni nozione della sua umanità, del suo stato sociale, dei legami sentimentali che vi avvincono a lei e di *vedere*, con una evidenza che vi atterrisce, la bestia, la femmina, l’aperta brutalità del sesso? Questo io *vidi*,

guardandola; e compresi ch'ella non era atta che a un'opera carnale, a una funzione ignobile. E un'altra orrenda verità mi si presentò allo spirito: - il fondo dell'esistenza umana, il fondo di tutte le preoccupazioni umane è una laidezza. - Orrenda, orrenda verità! (1073)

(Has it ever happened to you, when looking for a long time at a woman, to suddenly lose all notion of her humanity, her social condition, the emotional ties which bind you to her, and *to see*, with an obviousness that terrifies you, the bestiality, the sheer femaleness, the blatant brutality of sex? This is what I *saw* as I looked at her; and I realized that she existed only for the carnal, for an ignoble function. And another terrible truth rose in my mind: human life, all human preoccupations are based on ugliness—a horrible, horrible truth! [132])

The moment of vision and revelation is unique and incontrovertible. The deadly sunlight beam motif is now attached to all painful memories: when replayed in other sections of the text, it needs only to be pointed to ("quelle striscie di sole," 1068) or emphasized ("scendeva *la striscia di sole*," 1088). The rhetorical motif at work in the passage is simile, which is, interestingly, the same motif that appears in the psychoanalytical text ("As it happened to her, so it can happen to me ..."). Finally, the image carries within a reference to the castration event to which the text also alludes: the sunlight stripe is "tagliente" (cutting) and "acutissima" (sharp) as a knife.<sup>35</sup>

On the contrary, *L'Innocente*'s light-vision device, the "oscillating" flame of a candle, strongly recalls the undecidability of fetishism. It uncovers and obscures key-moments of the ghost text and operates by means of metonymy, that is, together with synecdoche, the figure of choice of fetishism.<sup>36</sup> The dim and mobile light of a candle, often duplicated through mirrors, opens and closes in the text three equivocal moments of vision—by simultaneously illuminating and obscuring a hidden truth—and embodies the quintessential fetishistic strategy: "I know very well, but all the same..."<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup>The piercing quality of the sun-stripes is also recalled in Ginevra's piercing gaze directed toward Giovanni's scar: "[Ginevra] mi fissava con quello sguardo acuto, anzi tagliente, che mi dava sempre la stessa apprensione che la vista di un'arme affilata dà al pusillanime. M'accorsi ch'ella mi guardava la fronte, la cicatrice" (1080) ("She stared at me with her sharp, cutting look, which already filled me with the same apprehension an extremely sharp knife inspires in the pusillanimous. I realized that she was staring at my forehead, at the scar" [138]).

<sup>36</sup>On metonymy and synecdoche in connection with fetishism see Spackman, *Decadent Genealogies*, 191-93.

<sup>37</sup>For the "I know very well, but all the same" motif see O. Manni, "Je sais bien, mais quand même ..." — 127 —

The first candle is placed in Giuliana's room, where her sudden sickness induces a panic in Tullio. The candle, "desperately oscillating" and redoubled in a mirror, increases the horror:

E io vedeva in quei larghi occhi passare, come a onde, la sofferenza sconosciuta [...] Era di sera, era il crepuscolo, e la finestra era spalancata, e le tende si gonfiavano sbattendo, e una candela ardeva su un tavolo, contro uno specchio; e, non so perché, lo sbattito delle tende, l'agitazione disperata di quella fiammella, che lo specchio pallido rifletteva, presero nel mio spirito un significato sinistro, aumentarono il mio terrore (366). (And in those great eyes I saw her nameless sufferings pass like a wave [...] It was evening; the room was full of shadows, the window wide open and the curtains swelling and fluttering in the breeze, and a candle burned on a table in front of the looking-glass. I do not know why, but the flapping of the curtains, the agitated flickering of the candle reflected in the pale mirror—all assumed a sinister significance in my mind, and added unspeakably to my terror. [7])

While Giuliana's "unknown pain" is caused by a "complicated internal trouble" [9] ("malattie complicate della matrice e dell'ovaia," 368) which lead to the surgery scene discussed above, Tullio intentionally misunderstands it as an attempted suicide caused by his infidelity.<sup>38</sup>

The second candle enters, literally, on stage to delimit the discussion

---

<sup>38</sup>The light of the candle here creates a halo of magic, within which the "I know very well, but all the same..." motif is reinforced. See the end of the scene: "Ambedue oramai eravamo dominati da quel pensiero di morte, da quell'immagine di morte; ambedue eravamo entrati in una specie di esaltazione tragica, dimenticando l'equivoche che l'aveva generata, smarrendo la coscienza della realtà. Ed ella a un tratto si mise a singhiozzare; e il suo pianto chiamò il mio pianto; e mescolammo le nostre lacrime, ahimè! che erano così calde e che non potevano mutare il nostro destino" (367-68) ("We were both, for the moment, dominated by the thought of that death and the images it called up; we both entered into a certain state of tragic exaltation, heedless of the mistaken idea which had given it birth, lost to all sense of reality. All at once, she began to sob, and her tears drew forth mine, till the drops mingled that were so hot, and yet, alas! could not alter our destinies" [9]). It is interesting to notice that the last sentence, the one about tears, has also a reference in *Giovanni Episcopo*, at the end of the long scene of the vision quoted before: "C'era il sole, sul pavimento; e c'era quella corona mortuaria, su quella sedia, e il mio singhiozzo non mutava nessuna cosa ... Che cosa possiamo mutare noi? Pesano forse le nostre lacrime? - Ciascun uomo è *uno qualunque*, a cui accade *una cosa qualunque*" (1075). ("There was the sun on the tiles; and that funeral wreath on the chair; and my sobs did not change a thing...What can we change? Do our tears have any effect?—Each man is *just anyone*, to whom just anything can happen" [134]).

between Tullio and Giuliana regarding the pregnancy. At the beginning it underlines the fictitious setting of the scene: “Una candela ardeva sul tavolo, aggiungendo evidenza a quell’aspetto di finzione scenica poiché la fiammella mobile pareva agitare intorno a sé quel vago orrore che lasciano nell’aria con un gran gesto disperato o minaccioso gli attori d’un dramma” (510) (“A candle burned upon the table, adding another touch to the scenic effect; for the wavering flame seemed to shed around it that vague horror which lingers in the air after some grand gesture of despair or menace from one of the actors in a drama” [175]). At the end of the crisis the candle appears as an instrument of moral illumination and clarification (“io primo riebbi negli occhi la luce,” 521).<sup>39</sup> Yet, the light of the candle, now reflected into a mirror, muddles the “truth” again and brings into vision another fictitious image that metonymically leads from the painting, to the “image of hallucination” to the image of the “unfaithful one” (that could be both the image of Giuliana being unfaithful or that of Tullio’s unfaithful lover Teresa) to the “Other” (which could be the future illegitimate son, or Giuliana’s lover, but it might as well be a variant of the “Oltre” – the level of the beyond which is revealed during the surgery).

Il divano con le nostre figure si rifletteva nello specchio dell’armario. Senza guardarci noi potevamo vedere i nostri volti ma non bene distinti perché la luce era scarsa e mobile. Io consideravo fissamente nel fondo vago dello specchio la figura di Giuliana che prendeva a poco a poco nella sua immobilità un aspetto misterioso, l’inquietante fascino di certi ritratti femminili oscurati dal tempo, l’intensa vita fitizia degli esseri creati da una allucinazione. E accadde che a poco a poco quell’immagine discosta mi sembrò più viva della persona reale. Accadde che a poco a poco in quell’immagine io vidi la donna delle carezze, la donna di volontà, l’amante, l’infedele. Chiusi gli occhi. L’Altro comparve.

(The couch and our two figures were reflected in the mirror opposite. Without looking at each other, we could see our faces, though indistinctly, because of the meagre and flickering light. I gazed fixedly into the vague depths of the mirror at Giuliana’s figure, which gradually assumed an aspect of mystery, the perturbing fascination of certain feminine portraits obscured by time, the intense fictitious life of figures born of an hallucination. And by degrees this distant image seemed to me more living than the real person, by degrees I saw in that image the woman of my

---

<sup>39</sup>“Io primo terminai di piangere; io primo riebbi negli occhi la luce [...] La candela ardeva sul tavolo, e la fiammella si moveva a quando a quando come inchinata da un soffio” (521). (“I was the first to cease weeping [...] The candle burned upon the table, the flame bending now and then as if under a breath” [188]).

caresses, the woman of passion, the faithless one. I closed my eyes. The Other suddenly appeared before me [190]).

Finally, three sets of candles come into play after the child's death. Without the help of any mirror, but rather mirroring back and forth from one set of candles to the other, an oscillating narrative movement is created around two points before and after the death of the child. Around the funeral bed four candles are burning. Tullio's soul, blinded ("orbata della sua vista primitiva," 628) is suddenly—although disingenuously—illuminated.

La culla era nel mezzo della camera, fra quattro candele accese [...] Feci qualche passo; andai a mettermi a piè della culla, tra le due candele; portai a piè della culla la mia anima pavida umile debole, interamente orbata della sua vista primitiva. [...] Allora, dal silenzio, una gran luce si fece dentro di me [...] *Io compresi*" (628-29).

(The cradle stood in the middle of the nursery all decked with white between four lighted candles [...] I advanced a few paces and sat down at the foot of the cradle, between the two candles; to the foot of that cradle I brought my trembling, downcast, feeble spirit that seemed so entirely to have lost its former assurance. [...] It was then, in that deep silence, that a great light broke in upon me and pierced to the very centre of my soul—I understood. [324-25]).

Without further explanation as to what he understood, Tullio briefly feels the necessity of confessing his crime, but, rather than a statement, he devises a question: "Sapete voi chi ha ucciso quest'innocente?" (629) ("Do you know who killed this innocent babe?" [325]). Federico, Tullio's brother, leads him back in his room, where another candle is burning.<sup>40</sup> Through this candle Tullio (and the reader, who, like the other characters understands the death of the child only from the perspective of Giuliana's sick room) recollects Raimondo's agony, during which another candle had been lit: "Avevano accesa una candela; e la reggeva una delle donne; e la fiammella gialla oscillava a piè della culla" (633) ("One of the women lighted a candle and held it over the cradle, where it shed a flickering yellow light" [329]). Eventually, the pressure of recollection becomes too strong and Tullio shouts to his brother, "Quella candela! Leva quella candela!" (633) ("That candle—take away that candle!" [329]). The last, theatrical move of extinguishing the candle envelops the scene again in darkness and denial: this is consistent with the ending of the book with Raimondo's burial beside (and not by chance) Tullio's sister Costanza.

---

<sup>40</sup>"Vedendo una candela che ardeva su un tavolo, trasalii. Non mi ricordavo d'averla lasciata accesa" (629) ("when I caught sight of a candle burning on a table, I started back. I could not remember having lighted it" [325]).

The comparison between the light/revelation devices in *Giovanni Episcopo* and *L'Innocente* shows the different workings of the scar and the sore narrative. In *Episcopo*, the fixity and uniqueness of piercing stripes of sunlight illuminates once and for all the central event in the psychoanalytical ghost text (Giovanni's fear of castration) and marks it with the horror of inevitability (Ciro's death), whereas the mobile and indecisive flame from the candle in *L'Innocente* flashes upon and at the same time obscures the root reason of the same fear (female castration). In the transition between scar and sore, narrative repetition and reproduction substitute originality and permanence in the ghost text, in the narrative, and even in style.

Witness, for instance, the two techniques at play in the microcosms of a short passage. In *Giovanni Episcopo*, in the passage quoted above with the third recurrence of the sunlight stripes, Ciro reaches his father in the back room of a drugstore where he is working:

Io stavo nel retrobottega d'una drogheria, curvo su lo scrittoio a lavorar di conti, affannato di stanchezza e di caldo, divorato dalle mosche, nau-seato dell'odore delle droghe. [...] Notate, signore queste altre cose. Un garzone, un giovane corpulento, dormiva sdraiato su i sacchi, inerte; e le mosche ronzavano sopra di lui innumerevoli come sopra una carogna (1088).

(I was in the back room of a grocer's, sitting at a desk working on the accounts, worn out from weariness and the heat, eaten up by flies, nau-seated by the smell of the spices. [...] And notice, my dear sir, these other things. A delivery boy, young and fat, was sleeping stretched out on the sacks, inert; and the flies were buzzing above him, countless flies as though around a carcass [146]).

In *L'Innocente*, the same passage—in which the shop is upgraded to a bookstore where Tullio is informed of the disease that is killing his antagonist Filippo Arborio—is enlarged and expanded through the repeated recurrence of the same image of the flies, which are reproduced from every point of view:

Veramente nella libreria stretta e lunga come un corridoio spirava un filo di frescura, per un riscontro. La luce era mite. Un commesso dormiva in pace, su una sedia, col mento sul petro, all'ombra di un globo terraueo [...] Montando, urtò col capo un nastro ch'era teso pel riposo delle mosche. Un nuvolo di mosche gli turbinò intorno con un ronzo fierissimo. Egli discese portando un volume: l'autorità da addurre in favore della morte. E le mosche implacabili discendevano con lui. [...] Le mosche non si quietavano. Facevano tutte insieme un ronzo irritante. Assalivano me, l'albino, il commesso addormentato sotto il globo terraueo [...] E le mosche implacabili ronzavano, ronzavano senza posa (547-49).

(A thread of fresh air wafted through the long, narrow, passage-like shop. The light was subdued. A clerk slumbered peacefully on a chair, his chin on his breast, in the shadow of a terrestrial globe [...] On the way he knocked his head against a string fastened across a corner of the shop for the flies to rest on. A cloud of them instantly surrounded him with a chorus of buzzing. He descended with a volume in his hand, the authority to be quoted for his fatal verdict. [...] The flies would not settle again. They kept up a continuous irritating buzz" [217-219]).

*Giovanni Episcopo's* dedication to Matilde Serao proffers an explanation for the different outcome of the two structures. For, if the two novels really represent two parts of the same renovation, the first one must definitely be the *pars destruens*. The castration of the middle class character and the elimination of his offspring induce a scarring of the narrative structure, leading its words and images to a point of no return. In the dedication we find out that Giovanni Episcopo is allegedly a real character, whose story was documented with maximum precision ("con la maggior possibile esattezza," according to the dictates of realism) by D'Annunzio and his friends:

La persona di Giovanni Episcopo era già stata da me osservata e studiata con intensa curiosità, due anni innanzi. Il filosofo Angelo Conti l'aveva conosciuta per la prima volta nel gabinetto d'un medico, all'ospedale San Giacomo. Io, quel nobile filosofo e il pittore simbolico Marius de Maria avevamo poi frequentato una mortuaria taverna della via Alessandrina per incontrarci col doloroso bevitore. Alcune circostanze bizzarre avevano favorito il nostro studio (Angelo Conti appunto aveva provveduto la siringa e la morfina pel povero Battista).<sup>41</sup> Ma il raro materiale, rac-

---

<sup>41</sup>D'Annunzio is referring here to the passage where Ciro and Giovanni nurse the dying Battista: "E Ciro mi faceva lume; e in quella pelle tesa, lucente come un marmo giallognolo, io iniettavo la morfina con una siringa arrugginita" (1079) ("and Ciro would hold the light; and then into that taut flesh which shone like yellowish marble I injected some morphine with a rusty hypodermic syringe." [138]). To further reinforce the pretense of realism of the story, the anonymous interlocutor (Conti, the medical student?) is said at the beginning to have seen Wanzer's body at the morgue: "Voi ... vedeste ... il cadavere? – Non vi parve che ci fosse qualche cosa di straordinario in quel viso, negli occhi? – Ah, ma gli occhi erano chiusi ..." (1034) ("Did you see...his corpse? Don't you think there was something extraordinary about that face, those eyes? Ah, but the eyes were closed..." [94]). The interlocutor is also said to have seen Ginevra: "L'avete vista? L'avete conosciuta? Le avete parlato? Ed ella vi ha parlato? Anche voi, certo, avrete provato quel turbamento improvviso ed inesplorabile, se ella vi ha toccato una mano" (1040) ("Did you ever see her? Did you know her? Did you ever talk to her? And did she ever talk to you? Well, you too, I'm sure, experienced that sudden, inexplicable perturbation, if she touched you with her hand" [100]).

colto con la maggior possibile esattezza, era rimasto grezzo in alcune pagine di note (1025).

(I had observed and studied with great curiosity the figure of Giovanni Episcopo two years before. The philosopher Angelo Conti had met him for the first time in a doctor's office, at San Giacomo hospital. That noble philosopher, the symbolist painter Marius de Maria and myself used to spend time at a deadly tavern on the via Alessandrina to meet with the sorrowful drinker. Some bizarre circumstances had fostered our study (Angelo Conti indeed provided the syringe and the morphine for the poor Battista!) But the rare material, gathered with the utmost exactitude, had remained but a rough draft in a few pages of notes [translation mine]).

The confession of an alcoholic witnessed by three friends “under bizarre circumstances” becomes, however, the faithful record of a trial. The *genre* itself of the narration, the “straightforward formula,” which sanctions the direct observation of humans and things (“Tutto il metodo sta in questa formula schietta: - Bisogna studiare gli uomini e le cose DIRETTAMENTE, senza transposizione alcuna,” 1028) comes to be sentenced, once we discover who is on the board. Angelo Conti and Mario De Maria, friends of D’Annunzio in life and art, are in fact the promoters, in philosophical and aesthetic terms of the “new” art. Conti - later depicted as Daniele Glauro in *Il Fuoco* - a medical student who dedicated himself to philosophical practice, was a collaborator of *La Cronica Bizantina* and *La Tribuna Illustrata* in the 1880s, in which, under the pen name “Doctor Mysticus,” he supported the rejection of realism in favour of a kind of art steeped in decadent and symbolist inspiration.<sup>42</sup> In the same years the painter Mario De Maria, known under the pseudonym of “Marius Pictor,” closely dialogued with Conti and D’Annunzio on symbolist figurative art. In 1886 he contributed to the illustrated edition of the *Isaotta Guttadauro*, D’Annunzio’s most markedly pre-Raphaelite poem.

In this new perspective, *Giovanni Episcopo*’s significance becomes clearer: in order for D’Annunzio’s quest for the “future novel” to express its novelty completely and to shed light upon his contemporary and future projects, the past work had to be reduced to impotence. Through Giovanni’s castration and the suppression of his offspring, under the eyes of three representatives of the new art, realism forever loses its capacity to reproduce, and its forms, nailed down in the *rigor mortis* of the structure, justify the past production and open a way for the future.<sup>43</sup> In *L’Innocente*

---

<sup>42</sup>For Conti and his influence on D’Annunzio’s work, see Ricorda, *Dalla parte di Ariete*, and Zanetti, *Estetismo e modernità*.

<sup>43</sup>Interestingly, in *L’Innocente* we find a pale palinode of the abuse perpetrated on

—soon located at the centre of the main triad—the reiterated castration of the female body starts an absence-presence process of a fetishistic kind, one which allows the structure to live and to regenerate itself in all its parts: the character's representation, the narrative support, the figures, the images, and the language, not only through symmetrical resonances within the text itself, but also through the refraction into and from other works.

One last point can be made regarding the existence of the threat of failure, inherent, and often in an apotropaic way, perhaps in all literary works. This threat of “castration,” which Freud explained through the figure of Medusa,<sup>44</sup> is here represented by the language and style of his previous works. In *L'Innocente*, images and style from the earlier production are condensed around the figure of the threatening phallic woman (the pregnant Giuliana). See, for instance, the following passage: “rimane incinta, ignobilmente, con la facilità di quelle femmine calde che i villani sforzano dietro le siepi, su l'erba in tempo di foia” (505) (“she was left pregnant, ignobly, with the facility of those hot women whom villains force behind the hedges, on the grass during the harvest” [my translation]). Such a strong echo to the setting, the language and the situations of *Terra Vergine* does not recur even in *L'Innocente*'s most openly rural scenes. There is, however, one significant exception: Tullio's criminal plot seems threatened by the presence, near the child's cradle, of a wet nurse, a woman from the mountain people. Only by deception and circumvention does Tullio manage to dismiss her from the cradle-side and to expose the infant out of the window, causing the illness that will kill him. Witness the description of this “femmina,” whose enamel eyes set a Dantean Medusa reference:<sup>45</sup>

---

Giovanni Episcopo in the figure of Giovanni di Scordio, an old man living on the family's estate, part of the Tolstoian plot and almost sanctified in his martyrdom. See, for example, 508: “Quel vecchio è un santo [...] La moglie, una specie di carnefice, è morta. Egli è rimasto solo. I figli l'hanno spogliato e rinnegato. Tutta l'ingratitudine umana s'è accanita contro di lui. Egli non ha sperimentata la perversità degli estranei ma quella delle sue creature [...] *Farai bene, Tullio, a non dimenticare quel sorriso.*” (“That man is a saint! [...] The wife, a terrible shrew, is dead. He is quite alone. His children have stripped him of everything, and then cast him off. Every form of human ingratitude has been poured upon him. And it is not the unkindness of strangers, but of his own flesh and blood, that he has had to endure [...] *You would do well, Tullio, not to forget that smile-*” [172]). Ironically, Giovanni di Scordio becomes the godfather of the illegitimate child.

<sup>44</sup>For Medusa as a literary threat see Freccero, “Medusa: the Letter and the Spirit.”

<sup>45</sup>*Inferno* IX, 52: “vegna Medusa, e sì 'l farem di smalto.”

Si chiamava Anna, era una femmina di Montegorgo Pausula; esciva da una grande razza di viragini alpestri. Aveva talvolta l'aspetto d'una *Cibele di rame*, a cui mancasse la corona di torri. Portava la foggia del suo paese: una gonna di scarlatto a mille pieghe diritte e simmetriche, un busto nero a ricami d'oro, da cui pendevano due maniche lunghe dove ella di rado introduceva le braccia. Il suo capo si levava su dalla camicia bianchissima, oscuro; ma il bianco degli occhi e il bianco dei denti vincevano d'intensità il candore del lino. *Gli occhi parevano di smalto*, rimanevano quasi sempre immobili, senza sguardo, senza sogno, senza pensiero. La bocca era larga, socchiusa, taciturna, illustrata da una chiostra di denti fitti ed eguali. I capelli così neri che davano riflessi di viola, partiti su la fronte bassa, terminavano in due trecce dietro gli orecchi attorte come le corna d'ariete. Ella stava quasi di continuo assisa, reggendo il poppante, in attitudini statuarie [...] Io vedeva biancheggiare le fasce di Raimondo su le braccia della cupa femmina possente che mi fissava con quegli occhi d'*idolo* inanimato (597-98, emphasis mine).

(Her name was Anna. She was a woman from Montegorgo Pausula, a member of a splendid race of mountaineers. There were times when she had all the aspect of a Cybele of bronze, to whom only the turreted crown was wanting. She wore the costume of her part of the country; a scarlet petticoat falling in a thousand straight symmetrical folds, and a black bodice covered with gold embroidery, from which hung two long sleeves, into which she rarely put her arms. Her head rose sombre and grand out of her snow-white chemisette, but the whites of her eyes and her dazzling teeth far outshone the brilliancy of the linen. Her eyes, like polished enamel, remained nearly always motionless, staring without speculation, without one gleam of fancy. The mouth was large, full, taciturn, lighted up by two rows of strong, even teeth. The hair, so black that it showed gleams of purple, was parted over the low, broad forehead, and done in two plaits, which were twisted up behind each ear like the horns of a ram. She was almost always to be found sitting nursing the baby in a statuesque attitude [...] I would see the white bundle lying in the arms of the sombre, imposing woman who fixed the inanimate eyes of an idol upon me [281]).

The description of the statuary foster-mother is composed of excerpts from *Terra Vergine's* various mighty and primitive women: Fiora lends the mouth ("Fiora si voltò, nel sorriso della bocca sanguigna mostrando le due file bianchissime di denti mandorlati," *Terra Vergine*, 7 [Fiora turned around, showing in the smile of her blood-red mouth two rows of almond-like white teeth (my translation)]); Nara the bust ("parve una bella femmina fiorente di salute [...] il petto pregno di latte le ondeggia in un anelare pregno e profondo," 16 [she looked like a woman blooming with health [...] her breast full of milk undulated with her deep and pregnant breath-

ing (my translation)); Mena the outfit (“Mena, in mezzo all’altre due aveva le braccia nude fino al gomito e il seno chiuso a fatica nel corpetto nero ricamato di seta gialla,” 40 [Mena, between the two others, had her arms naked up to the elbow and her breast barely fitting in the black corset embroidered with yellow silk (my translation)]; Gatta the white of the eyes (“non era bella la Gatta: non aveva che quelle due iridi gialle, talvolta verdognole, immobili sul bianco largo dell’occhio,” 43-44 [Gatta wasn’t beautiful: she only had those yellow irises, sometimes turning greenish, motionless in the wide whiteness of the eye (my translation)]). A precise reference is found in *Ecloga Fluviale*: “Ella [Mila] passava le ore muta, guardando la campagna, come un grande idolo di rame dagli occhi di smalto” (61) (“She [Mila] spent her time in silence, gazing at the countryside, like a large copper idol with enameled eyes” [my translation]). The woman-Medusa, which for a moment stalls the fetishistic process of the narrative, is accompanied, therefore, by the medusean threat of realism.<sup>46</sup>

In conclusion, *Giovanni Episcopo* and *L’Innocente* identify a very peculiar moment in D’Annunzio’s prose in the years between 1880 and 1894.

---

<sup>46</sup> Spackman has shown in *Fascist Virilities* (102-09) that the Medusa figure is inscribed within other D’Annunzian novels, developing its threat to the vital centre of the literary production. In *Il Trionfo della Morte*, the “enemy” Ippolita, in medusean form, threatens Giorgio’s knowledge and spirituality. In *Le Vergini delle Rocce*, Violante-Medusa sets a number of traps for the main character’s genealogical project and for the author’s political rhetoric.

Without entering into detail, it can be observed that the same horror-value in connection with the past production is found in the “ethnographic” inserts of *Il Trionfo della Morte*, especially in the lengthy part dedicated to the pilgrimage to Casalbordino. The episode of the religious mass hysteria during the pilgrimage at Casalbordino (book IV, ch. 5 and 6) is recognizably similar in tone and narrative to the short story “Gli idolatri” (San Pantaleone). It was originated by direct observation – D’Annunzio took various trips to Casalbordino between 1887 (when a description in many ways similar to the later one is recorded in a letter to Barbara Leoni) and 1893, often with his friend, the painter-photographer Michetti, whose 1883 painting “il voto” is also said to have influenced the passage of *Il Trionfo*, together with Del Nino’s *Studi Abruzzi* and, later, Zola’s *Lourdes*. However, the hysterical crowd, reminiscent in its horror of *Terra Vergine* and of the *Novelle*, is not isolated only from a philosophical point of view. In the episode of Casalbordino the two main characters (Giorgio and Ippolita) are removed like mere stickers from the quasi-animal scene that unfolds before their eyes. Indeed, this episode is a truly closed scar within the text and testifies to the utter impossibility of the exchange between the two narratives.

In the staged clash between the old and the new literature, two structures come into play: a scar and a sore type of narrative. The former, which refers to an event of castration in the psychoanalytical text, appears as a unique, closed structure that signals the scarring and liquidation of realism; the latter, which refers to an event of fetishism in the psychoanalytical text, as a reproducible, open structure attached to the “new” decadent production.

*University of Bristol*

*Works Cited*

Andreoli, Annamaria. “D’Annunzio e il romanzo europeo di fine secolo” pp. 85-92 in *D’Annunzio a Yale*, ed. Paolo Valesio. Gardone: Fondazione il Vittoriale degli Italiani, 1989.

Ciani, Ivanos. *Storia di un libro dannunziano*. Milan-Naples: Ricciardi, 1975.

D’Annunzio, Gabriele. *Giovanni Episcopo*, pp. 1023-1095 in *Prose di Romanzi*, vol. 1, eds. Ezio Raimondi and Annamaria Andreoli. Milan: Mondadori, 1988.

—. *Giovanni Episcopo*, ed. Clelia Martignoni. Milan: Mondadori, 1979.

—. *Giovanni Episcopo*, pp. 89-152 in *Nocturne & Five Tales of Love & Death*, trans. and pref. Raymond Rosenthal. Malboro, VT: The Malboro Press, 1988.

—. *L’Innocente*, pp. 359-635 in *Prose di Romanzi*, vol. 1, eds. Ezio Raimondi and Annamaria Andreoli. Milano: Mondadori, 1988.

—. *L’Innocente (The Victim)*, trans. Georgina Harding. Dedalus, NY: Hippocrene, 1991.

—. *Terra Vergine*, pp. 3-75 in *Tutte le novelle*, eds. Annamaria Andreoli and Marina De Marco. Milan: Mondadori, 1992.

—. *Le Novelle della Pescara*, pp. 77-369 in *Tutte le novelle*, eds. Annamaria Andreoli and Marina De Marco. Milan: Mondadori, 1992.

—. *Lettere ai Treves*, ed. Gianni Oliva. Milan: Garzanti, 1999.

—. *Scritti giornalistici*, ed. Annamaria Andreoli. Milan: Mondadori, 1992.

—. *Pagine disperse*, ed. Alighiero Castelli. Rome: Lux, 1913.

—. *Le Cronache de La Tribuna*. Bologna: Boni, 1992.

De Michelis, Eurialo. *Tutto D’Annunzio*. Milan: Feltrinelli, 1960.

—. “Dostoevskij nella letteratura italiana.” *Lettere Italiane*, 24.2 (1972): 177-201.

Freccero, John. “Medusa: the Letter and the Spirit” pp. 119-35 in *Dante. The Poetics of Conversion*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986.

Freud, Sigmund. “Fetishism” pp. 204-09 in *Sexuality and the Psychology of Love*, ed. Phillip Rieff. New York: Touchstone, 1997.

Giacon, Maria Rosa. “Il fondo della perduta ‘innocenza’: le ‘invenzioni’ di Tullio Hermil” pp. 107-31 in *Dal Piacere all’Innocente*. Pescara: Ediars, 1992.

Giannantonio, Valeria. *L’universo dei sensi. Letteratura e artificio di D’Annunzio*. Rome: Bulzoni, 2001.

Gibellini, Pietro. "Terra Vergine e il verismo dannunziano" pp. 155-81 in *Logos e Mythos, studi su Gabriele D'Annunzio*. Florence: Olschki, 1985.

Goudet, Jacques. *D'Annunzio romanziere*. Florence: Olschki, 1976.

Huret, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris: Bibliothèque Charpentier, 1891.

Mannoni, Octave. "Je sais bien, mais quand même ..." pp. 9-33 in *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*. Paris: Seuil, 1969.

Oddo De Stefanis, Giusi. "L'*Innocente*: Il mito del superuomo e il mondo della 'trascendenza deviata'." *Forum Italicum*, 20 (1986): 83-99.

Paratore, Ettore. *Studi dannunziani*. Naples: Morano, 1966.

—. "D'Annunzio e il romanzo russo." *Lettere Italiane* 28.3 (1976): 314-38.

Raimondi, Ezio. "D'Annunzio e il simbolismo" pp. 25-64 in *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, ed. Emilio Mariano. Milan: Saggiatore, 1976.

Ricorda, Ricciarda. *Dalla parte di Ariele. Angelo Conti nella cultura di fine secolo*. Rome: Bulzoni, 1993.

Spackman, Barbara. *Decadent Genealogies. The Rhetoric of Sickness from Baudelaire to D'Annunzio*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1989.

—. *Fascist Virilities: Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1996.

Tosi, Guy. "D'Annunzio et le symbolisme français" pp. 223-82 in *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, ed. Emilio Mariano. Milan: Saggiatore, 1976.

—. "Incontri di D'Annunzio colla cultura francese (1879-1894)." *Quaderni del Vittoriale*, 26 (1981): 5-63.

—. "D'Annunzio e il romanzo futuro. La prefazione del *Trionfo* e le sue fonti francesi." *Quaderni del Vittoriale*, 29 (1981): 5-32.

Traina, Giuseppe. "Giovanni Episcopo, l'*Innocente* e Dostoevskij" pp. 139-50 in *Dal Piacere all'*Innocente**. Pescara: Ediars, 1992.

Zanetti, Giorgio. *Estetismo e modernità. Saggio su Angelo Conti*. Bologna: Il Mulino, 1996.

# LA SAGRA E IL SIGNORE DELLA NAVE<sup>1</sup>

## DI LUIGI PIRANDELLO<sup>1</sup>

### REGINA DAL MONTE

*Riassunto:* Il decennio intercorso tra la pubblicazione della novella *Il Signore della Nave* (1916) e la trionfale messa in scena della *Sagra del Signore della Nave* (1925) —opera con la quale si inaugurerà l'attività di Pirandello capocomico— individua un contesto cronologico ed evolutivo dell'arte pirandelliana, decisivo e culminante, che vede da un lato il progressivo ridursi della produzione novellistica e dall'altro si volge alla elaborazione degli atti unici. A partire dalla constatazione che nulla o quasi della novella viene tralasciato nell'adattamento teatrale e mediante l'esame delle differenze strutturali — nonché dei mutamenti più o meno significativi riguardanti lo sviluppo della parte argomentativa— si evidenzia il particolare rapporto dialettico che lega le due opere: quasi spazio in cui il rincorrersi e il nascondersi a vicenda, ma anche il coincidere, di «corpo» e «ombra» vengono mostrati in atto.

Nove anni separano la pubblicazione della novella *Il Signore della Nave*, in «Noi e il Mondo» nel gennaio 1916, dalla trionfale messa in scena della *Sagra del Signore della Nave* in occasione della serata d'apertura del Teatro d'Arte di Roma, il 2 aprile 1925<sup>2</sup>. Il decennio intercorso tra le due opere individua un contesto cronologico ed evolutivo dell'arte pirandelliana, decisivo e culminante, che da un lato vede il progressivo ridursi della produzione novellistica e dall'altro si volge alla elaborazione degli atti unici<sup>3</sup>.

<sup>1</sup>Questo articolo sviluppa il tema della relazione presentata dalla scrivente al convegno sulla *Sagra del Signore della Nave* (Agrigento 11 - 12 settembre 2005). Le opere di Pirandello verranno citate utilizzando le seguenti abbreviazioni: TT = *Tutto il teatro*; SPSV = *Saggi, poesie, scritti vari*; TR = *Tutti i romanzi*; NA = *Novelle per un anno*; MN = *Maschere nude*.

<sup>2</sup>Il dramma era pronto fin dall'estate del 1924 e la novità avrebbe dovuto inaugurare, in novembre, il milanese Teatro del Convegno. Il progetto dovette essere abbandonato «per ragioni di pubblica sicurezza». MN, 3:409-411.

<sup>3</sup>Nel 1910, anno in cui vanno in scena per la prima volta testi teatrali di Pirandello (gli atti unici *La morsa* e *Lumie di Sicilia*), la fama dell'Autore siciliano (che, comunque, tra i venti e i trent'anni aveva già scritto numerosi drammi) era completamente affidata alla sua attività di narratore, di autore di romanzi e novelle. Jorn Moestrup ha calcolato che nei cinque anni dal 1911 al 1915 Pirandello pubblica o scrive 68 novelle, una media di 13-14 all'anno, dal 1916 al 1921, le

Se, pure in maniera cursoria, si affronta il problema generale del rapporto tra gli atti unici e le novelle, è necessario almeno rilevare che, oltre ad essere parte del più ampio problema dei rapporti tra narrativa e teatro in Pirandello, un simile doppio movimento quasi compensativo tra novelle e atti unici evidenzia la peculiare relazione esistente tra le une e gli altri. Quando, appoggiandosi sull'assunto della novella, trae spunto per l'atto unico, Pirandello ha già all'attivo sette atti unici ricavati, secondo modalità o per motivi diversi<sup>4</sup>, da altrettante novelle. Sono in tutto una decina gli atti unici che si possono porre in relazione con una novella.

La *Sagra del Signore della Nave* fu molto probabilmente portata a termine durante una vacanza a Monteluco nell'estate del 1924: lo stesso periodo in cui Pirandello approntò la conferenza *Come e perché ho scritto i «Sei personaggi»*, la futura *Prefazione* della «commedia da fare», e progettò *La nuova colonia*. L'opera può essere considerata allo stesso tempo una anticipazione e, sotto certi punti di vista —se il confronto avviene, ad esempio, con *Ciascuno a suo modo* che è del '23— un avanzamento rispetto alla Trilogia:<sup>5</sup> prima dell'edizione del 1925 dei *Sei personaggi*, infatti, i personaggi arrivavano dal fondo della scena (MN, 2:952-953); l'attraversamento della sala è quindi una novità che la *Sagra del Signore della Nave* ha introdotto per prima. Con la *Sagra*, inoltre, si inaugurerà l'attività di Pirandello capocomico; lo stesso Autore dichiarò: «Non mi è bastato scrivere commedie e farle rappresentare. Oggi sono capocomico e *metteur en*

---

novelle sono 17, per una media annuale di tre. Jorn Moestrup, *Gli atti unici e le novelle*, 338. Gli atti unici si collocano in due periodi abbastanza circoscritti: 1910-1917 e 1922-1929. Al primo gruppo appartengono *Lumière di Sicilia*, *Il dovere del medico*, *Cecè*, *All'uscita*, *La giara*, *La patente*, al secondo: *Limbécille*, *L'altro figlio*, *L'uomo dal fiore in bocca*, *Sagra del Signore della nave*, *Bellavita*, *Sogno (ma forse no)*. Quasi tutti hanno una base novellistica tranne *Cecè* (primo soggetto di Pirandello concepito originalmente per la scena), *All'uscita*, e *Sogno (ma forse no)*. Ad essi si aggiunge *La morsa* la cui stesura, col titolo *L'epilogo*, si fa risalire al 1892.

<sup>4</sup>Gli atti unici sono: *Lumière di Sicilia* -1910 (novella: *Lumière di Sicilia*), *Il dovere del medico* - 1911 (*Il dovere del medico*, prima *Il gancio*), *'A giarra* -1917 (*La giara*), *La patente* -1917 (*La patente*), *Limbécille* -1922 (*Limbécille*), *L'uomo dal fiore in bocca* -1923 (*La morte addosso*; prima *Caffè notturno*), *L'altro figlio* -1923 (*L'altro figlio*). La novella *La paura*, sullo stesso soggetto de *L'epilogo* e pubblicata nel 1897, sarebbe l'unico caso di priorità della forma drammatica su quella narrativa ma, sulla base degli elementi interni ai due testi, è stato autorevolmente ipotizzato che anche in questo caso la precedenza debba essere data al racconto (MN, 1:6-8).

<sup>5</sup>In *Ciascuno a suo modo*, la riproduzione sulla scena del *foyer* del teatro all'interno della stessa scena non mette in discussione il rapporto scena-sala.

*scène* d'una compagnia drammatica. Dovete crederci, proprio perché è assurdo»<sup>6</sup>. Se poi si ricorda che due anni dopo la morte dell'Agrigentino il figlio Stefano parlò del desiderio del padre di «tornare all'arte narrativa»<sup>7</sup> dopo i fecondissimi anni di teatro, si può concludere, per un verso, che la vocazione del narratore fu in Pirandello sempre viva, per l'altro che operare un confronto, ma anche un semplice accostamento tra la novella e l'atto unico, è lavoro che può prendere l'abbrivio da motivazioni assai diverse<sup>8</sup>.

Circoscriverò, allora, l'indagine cercando di puntare l'attenzione sugli elementi principali che differenziano le due opere o, meglio, istituiscono agli occhi e al 'sentire' del lettore un rapporto dialettico tra la novella e l'atto unico. Perché, naturalmente, tra il narratore e il drammaturgo c'è sempre e solo il Pirandello-uomo che riprende il "materiale" de *Il Signore della Nave* e lo 'apre', lo smonta, vi opera degli squarci in modo che il lettore o lo spettatore venga, volente o nolente, catturato e travolto dalla dinamica dei fatti-ragionamenti.

---

<sup>6</sup>L'assurdità consisteva nella palese contraddizione tra l'estetica professata da Pirandello e la sua personale, concreta poetica [cito da d'Amico/Tinterri, *Pirandello capocomico*, 5; la dichiarazione di Pirandello si trova in "En confidence," *Le Temps* (Parigi, 20 luglio 1925)]. Già Gramsci rilevò lo stretto legame tra Pirandello drammaturgo e regista: «Egli "deve" integrare la "stesura letteraria" con la sua opera di capocomico e regista. Il dramma di Pirandello acquista tutta la sua espressività solo in quanto la "recitazione" sarà diretta dal Pirandello capocomico, cioè in quanto Pirandello avrà suscitato negli attori dati una determinata espressione teatrale e in quanto Pirandello regista avrà creato un determinato rapporto estetico tra il complesso umano che reciterà e l'apparato materiale della scena». Gramsci, "Il teatro di Pirandello", 52.

<sup>7</sup>Stefano Pirandello, "Le opere che Pirandello non scrisse", xiv. Claudia Sebastiani Nobili sottolinea l'espansione dei brani narrativi nell'ultimo teatro di Pirandello ("Le didascalie nel teatro di Pirandello", 169-179).

<sup>8</sup>Anche in queste osservazioni trova giustificazione la scelta di Gianfranco Contini che nella *Letteratura dell'Italia unita* ha affidato alla *Sagra del Signore della Nave* il compito di rappresentare la produzione pirandelliana. Le motivazioni addotte sono le seguenti: «si è procurato di rappresentare insieme il Pirandello narratore (per le ampie didascalie) e il drammaturgo con la [...] *Sagra del Signore della Nave* [...]. In essa l'espressività, ancora a carico di un ambiente regionale, sembra determinare essa stessa il ritorno della sagra paesana, con le sue macchiette, ai suoi principî sacrificiali (uccisione del maiale, a cui vengono del resto assimilate alcune delle caricature di personaggi) e all'orgia rituale; segnando in pari tempo il passaggio dalla fase "rusticana" dell'autore a quella "favolosa" e, per le origini sacrali del dramma, allo stesso "teatro del teatro".» Contini, *Letteratura dell'Italia Unita*, 611.

### Novella e testo drammatico

Sia nella novella che nel dramma, l'attenzione è puntata sul fatto che ad Agrigento in settembre si intrecciano due motivi di festa: il ringraziamento dei «miracolati» che il Signore della Nave ha salvato dalla «mala morte» e la sagra in occasione della macellazione del maiale; tale constatazione, unita ad una paradossale discussione riguardante l'intelligenza del maiale, innescava una serie di riflessioni sulla natura umana.

A dire il vero, e l'osservazione non è nuova, la *Sagra del Signore della Nave* alla lettura risulta meno «efficace» della novella<sup>9</sup>. La causa prima e ovvia di questo fatto, da cui tutte le altre derivano, è individuabile nella natura di un testo la cui lettura, in quanto testo drammatico e quindi concepito in funzione dello spettacolo teatrale, dovrebbe essere solo una fase di transizione. Essendo poi, in questo caso specifico, le didascalie molto vicine alle “note di regia”, l'accesso del lettore alla commedia risulta rallentato e a volte un po' impegnativo. Se da un lato, infatti, le didascalie sono atte-stazione delle intenzioni dell'Autore e servono a disambiguare progressivamente le battute<sup>10</sup>, dall'altro riducono il ritmo interno-percepibile dell'opera. Forse la lettura della novella può, allora, essere considerata propedeutica a quella dell'atto unico.

La novella ha, per sua natura, una struttura compatta, dal contorno preciso tracciato da un lucido ragionamento. Nella sua organizzazione di base è una sorta di monologo<sup>11</sup> non solo interiormente elaborato ma rivolto a degli ipotetici interlocutori rappresentati da un generico «signori» (NA, 3.1: 420, 422, 423, 424, 425). Il lettore può quindi diventare l'interlocutore reale e allo stesso tempo assumere il ruolo di spettatore di un anomalo monologo teatrale.

<sup>9</sup>«Alla lettura questo atto risulta assai meno efficace. Gli manca il colore messo sulla scena ieri sera, e le didascalie sono d'una maniera aghindata che in Pirandello è un eccesso.» Alvaro, “L'inaugurazione del Teatro d'Arte di Luigi Pirandello”, *Il Risorgimento* (3-4 aprile 1925), ora in *Cronache e scritti teatrali*, 75-81. «Debole alla lettura, e non certo tale da regger al paragone con la fortissima e atroce novella (che meglio si direbbe soliloquio) donde è tratta, la *Sagra* regge assai bene alla scena»; Tilgher, “Sagra del Signore della Nave di Luigi Pirandello. Gli dèi della montagna di Lord Dunsany”, *Il Mondo*, (4 aprile 1925), ora in *Tilgher, il problema centrale, cronache teatrali 1914-1926*, 335-341.

<sup>10</sup>Nel caso specifico della *Sagra del Signore della Nave*, si verifica, comunque, anche il contrario: Roberto Alonge ha giustamente osservato che non la didascalia integra le battute ma la battuta integra la didascalia. Alonge, “La scenotecnica”, 265.

<sup>11</sup>Il testo è spesso in bilico tra narrazione e monologo: già il secondo capoverso, ad esempio, presenta forme e tempi verbali che rinviano alla narrazione.

Il testo drammatico frammenta e distribuisce le parti della novella in tanti quadri di vita, si anima di episodi simultanei e permette di concepire i fatti come accadimenti di un presente in cui l'inizio della lettura, anche se solo simbolicamente, può diventare anche l'inizio della storia. Si tratta di un'apertura verso il futuro che crea un movimento dal testo verso la realtà 'oltre la scrittura'. Anche a ciò è legata, in sede di rappresentazione teatrale, la scelta registica di Pirandello di «predisporre un congiungimento dal palcoscenico con la sala del teatro [...] un ponticello di passaggio [...] che [...] si drizzerà [...] lungo un corridoio tra le due ali delle poltrone» (MN 3:422); la platea viene, così, particolarmente coinvolta in quello che Pirandello stesso definì un «affresco violentissimo» nel quale si rappresenta «quanto c'è di tragico nella bestialità umana»<sup>12</sup>.

Il titolo *Il Signore della Nave*, che nulla anticipa e riferisce riguardo il contenuto della novella, per certi versi è anch'esso linea di confine che delimita un universo chiuso e caratterizzato da avvenimenti conclusi, raccontati dopo il loro accadere. Al contrario il titolo dell'atto unico, pur essendo molto simile, orienta abbastanza chiaramente verso l'ambientazione e verso un probabile motivo dei ricorrenti festeggiamenti paesani e campestri che, se nella novella vengono raccontati, nell'atto unico debbono essere rappresentati<sup>13</sup>. Ponendo in grande evidenza il termine «*Sagra*» — che, significativamente, tra l'altro non compare mai nella novella — lo stesso titolo può essere letto anche come anticipazione della scelta di mettere in scena la sagra fin dall'inizio; nella novella, invece, la descrizione della festa segue la parte argomentativa: in questo senso l'atto unico ribalta la struttura della novella.

Se chiara è la relazione tra le due opere, altrettanto lo è la loro autonomia, evidenziata dalla libera distribuzione e dal rimaneggiamento di alcune parti della novella nell'operazione di trasferimento dal testo narrativo al testo teatrale, e ribadita dal fatto che la novella, rivista dopo la realizzazione dell'atto unico (1928)<sup>14</sup>, non ha subito modifiche frutto di adeguamenti alla struttura della *Sagra del Signore della Nave*.

---

<sup>12</sup>“L'arte e il pensiero di L. Pirandello.” *L'Impero* (11-12 novembre 1924), ora ripubblicato in *Interviste a Pirandello*, 289-291.

<sup>13</sup>In *Questa sera si recita a soggetto* il dottor Hinkfuss spiega che in teatro l'opera scritta diventa vita in atto: «Se un'opera d'arte sopravvive è solo perché noi possiamo ancora rimuoverla dalla fissità della sua forma; sciogliere questa sua forma dentro di noi in movimento vitale; e la vita glie la diamo allora noi; di tempo in tempo diversa, e varia dall'uno all'altro di noi; tante vite e non una». TT, 1:262.

<sup>14</sup>Il testo del 1928 è anche quello riprodotto nella recente edizione mondadoriana del terzo volume delle *Maschere nude* (2004).

### Dalla novella all'atto unico

Fatte queste osservazioni ‘preliminari’, o, per meglio dire, di ‘contorno’ nel senso che riguardano i confini, gli estremi o, per dirla pirandellianamente, gli ‘orli’ delle due opere, si tratta di rilevare alcuni aspetti che potrebbero indurre il lettore a ri-leggere con occhio più attento i due scritti cercando e sicuramente trovando ulteriori osservazioni ma anche nuovi messaggi, stimoli e problematiche.

La novella è frazionata da spazi tipografici bianchi in sei segmenti, non numerati e privi di titolo, dedicati ai seguenti motivi: 1- causa del contrasto tra il protagonista e il signor Lavaccara; 2- ipotesi sulla relazione tra il Signore della Nave e la macellazione del maiale; 3- considerazioni sui maiali (e sul rapporto uomo-maiale); 4- considerazioni sugli uomini e sul loro differenziarsi dagli animali; 5- descrizione della festa delle «nozze» del maiale; 6- processione del Signore della Nave. La divisione in sezioni, facilitando una rapida analisi dei fatti narrati e delle argomentazioni sostenute, permette di evidenziare che quasi nulla della novella viene tralasciato nell’adattamento teatrale: si tratti di dibattito monologico trasformato in dialogo, di lunghi brani che passano in didascalia, di intere parti semplicemente ‘traslate’ o di altre prese in considerazione dall’Autore per essere mutate in maniera significativa.

A questo punto, l’intenzione è di procedere semplificando, cercando, almeno in un primo momento, di individuare gradualmente una sorta di rete a maglie larghe che permetta di orientarsi tra le due opere.

Lo spostamento più appariscente, lo si è già accennato, è la diversa dislocazione della sagra: la novella si apre con il racconto della discussione tra il signor Lavaccara e l’io narrante mentre nell’atto unico la disputa tra il Giovane Pedagogo e il Lavaccara si svolge nella seconda parte ed è arricchita, e soprattutto vivacizzata, dai contributi di altri personaggi; ad alcuni di essi sono state distribuite parti nel racconto appartenenti al narrato del protagonista. Questo ha consentito all’Autore da un lato di ricomporre la frattura anche cronologica presente nella novella tra la parte argomentativa e quella finale, dall’altro di rispondere alle esigenze di compressione di tempi e spazi dell’azione nell’atto unico. Così nel dramma il tempo e il luogo di apertura diventano quelli della sagra, evento di cui, in questo modo, si precisa ed evidenzia l’importanza argomentativa.

Non è la parte finale della novella ad essere collocata all’inizio del dramma ma quella che per comodità potremmo definire la quinta sezione: alla sesta, finale, riguardante la processione, viene lasciato il ruolo conclusivo anche nell’atto unico. Larghi brani della seconda sezione della novella, riguardante la ricerca di una relazione tra il Signore della Nave e la festa

delle «nozze» del maiale, sono collocati nella prima metà del dramma così come gran parte delle riflessioni sulla «differenza [...]», a guardar soltanto alla luce, dell'occhio umano» (NA, 3.1:423) sono (logicamente, visto che la sagra nell'atto unico è presentata all'inizio) contigue alla parte conclusiva e seguono, come nella novella, le considerazioni riguardanti la vita dei maiali. Se si schematizza la novella attribuendo un numero ad ogni sezione (1-2-3-4-5-6) e nel passaggio al dramma, semplificando, si mantengono gli stessi numeri, si nota qualcosa di più di uno scambio di posizione tra la prima e la quinta: le parti, trasferite nell'atto unico, presentano infatti una successione 5-2-1-3-4-6 che evidenzia una trasformazione più importante di quanto a prima vista si possa immaginare. A ciò si aggiunga che ognuna delle sezioni è spezzata e distribuita a largo raggio all'interno dell'intera *pièce* e che la terza e la quarta paiono le più frazionate. Grazie agli spostamenti sottolineati vi è nel dramma un notevole dilatamento della presentazione dell'atmosfera della sagra che viene messa in scena all'inizio nella sua fase preliminare e riproposta nel suo culmine nella parte conclusiva del dramma. Tra le due fasi è collocata la discussione intorno alla questione paradossale.

L'amplificazione è sostenuta, ma anche in parte generata, dallo sviluppo e dalla trasformazione in quadri autonomi, in microstrutture drammatiche, delle parti nella novella dedicate a coloro che partecipano alla sagra. Si genera così nell'andamento del testo una gradazione ascendente per cui il carattere quasi esclusivamente scenografico di alcuni episodi della prima parte giunge a funzionalizzarsi alla fine assumendo, grazie alla presentazione di analoghi quadri, evidente peso argomentativo. A tale evoluzione partecipa, quasi inutile dirlo, l'assunzione da parte di vari personaggi (Tavoleggiante, Tavernajo, Mastro-Medico, Norcino) della posizione del protagonista della novella<sup>15</sup>; mirabilmente spassosa è, ad esempio, la complicità tra il Tavoleggiante e il Giovane Pedagogo: nella discussione con il signor Lavaccara il Tavoleggiante assume il discorso diretto in nome del porco (MN, 3:436-437)<sup>16</sup>: « [...] vedendomi portare da mangiare, io grugnirei – [...] – “Nix! Ringrazio, signori! Mangiatemi magro!”»

---

<sup>15</sup> «Il personaggio del Poeta, che nella novella, come semplice io narrante si vantava di essere il solo a rimanere sobrio, moralmente integro, presente a se stesso [...] quando passa alla scena della *Sagra* subisce l'aggressione sconciante dell'Autore, diventa una creatura esangue, frigida, personaggio filiforme e inibito»; Puppa, «La Sagra del Signore della Nave», 109.

<sup>16</sup> M. Luisa Altieri Biagi motiva lo sdoppiamento con il possibile contrasto tra il tono scherzoso della battuta e la natura «spirante» del pedagogo («Pirandello: dalla scrittura narrativa alla scrittura scenica», 213, saggio nato come relazione al convegno sugli atti unici organizzato dal Centro Nazionale Studi Pirandelliani,

## I mutamenti

Si può, a questo punto, volgere l'attenzione alle differenze e ai mutamenti più o meno significativi riguardanti lo sviluppo della parte argomentativa, la successione dei fatti e la loro evoluzione.

Tra novella e atto unico c'è innanzi tutto una variazione di prospettiva. Nella novella vi è un solo osservatore capace di fissare una certa distanza da ciò che narra<sup>17</sup>; nel dramma la diversa disposizione del contenuto e l'accorta concertazione del dialogo inducono un cambiamento di visione: così la messa in scena della processione, preceduta dall'orgia e sapientemente introdotta anche dalla disputa tra il signor Lavaccara e il Giovane Pedagogo, acquista un'importanza non riscontrabile nella novella: la «festa» (NA, 3.1:420-423 e 425) diventa un'«orgia» (MN, 3:444) e il «richiamo delle campane sante» (NA, 3.1:427) della chiesetta normanna di San Nicola (NA, 3.1:421) «un cupo enorme solenne [...] rintocco di campana» seguito da altri «tremendi rintocchi» (MN, 3:446); il lettore, se ne è già fatto cenno, raccoglie le informazioni gradualmente attraverso il dialogo dei personaggi, insieme al succedersi dei fatti, e ogni personaggio ha il carico delle proprie dichiarazioni. Nella rappresentazione della sagra i personaggi possono essere colti nei comportamenti più rivelatori: trapela dal gioco dei ruoli la molteplicità, ma anche la complessità di temi, motivi e significati inerenti alla festa rendendo inutile la figura dell'osservatore pri-vilegiato. Se nella novella l'io narrante assiste «solo da curioso alla festa» (NA, 3.1:421, corsivo mio), nel dramma lo sguardo sulla vita è quello della collettività; anche lo spunto polemico viene inserito in una dimensione corale che nel racconto è secondaria.

Se nel *Signore della Nave* la discussione tra l'io narrante e il Lavaccara è collocata in un momento precedente alla festa, nell'atto unico essa avviene, naturalmente, nell'ambito della sagra e con il Giovane Pedagogo, personaggio, quest'ultimo, che ha raccolto molta parte dell'eredità dell'io narrante della novella. Tale rilevante mutamento comporta altre variazioni:

---

cfr. “La lingua in scena: dalle novelle agli atti unici”). Di parere diverso, Giovanni Cappello individua la funzione di questo raddoppiamento nella diversa personalità dei due sostenitori. Infatti al punto di vista dell'«intellettuale» pedagogo si aggiunge il buon senso popolare del Tavoleggiante, di qualcuno che non può essere considerato un sottile disquisitore (“Dalla «Festa» alla «Sagra» del Signore della Nave”, 48-49).

<sup>17</sup> La trasposizione teatrale annulla l'impianto moralistico del racconto di tipo monologante proponendo una struttura dialogica che valorizza l'elemento orgiastico sacrale. Luti, “Struttura degli atti unici di Pirandello”, 159.

nel dramma il Giovane Pedagogo è invitato alla sagra dal signor Lavaccara (nella novella, invece, il contrasto tra i due causa il mancato invito da parte del capofamiglia) perché la discussione, la sua dimensione dialogica, necessita di un incontro tra i due; se da quanto narrato nel *Signore della Nave* si evince che la famiglia Lavaccara si cibera della testa e del fegato del maiale (NA, 3.1: 426), nel testo drammatico il rifiuto è netto e non può essere altrimenti: la testa del povero Nicola viene offerta dal Norcino nel bel mezzo della perorazione esemplificativa del Giovane Pedagogo in favore della dignità umana e subito dopo la messa in campo della questione riguardante l'intelligenza dei maiali.

La famiglia Lavaccara, inoltre, è composta da sei persone nella novella, da quattro nella *Sagra*. La scelta si deve probabilmente alla particolare evidenza affidata nell'atto unico ai due figli: il figlio di Saverio Lavaccara<sup>18</sup> non può che essere «un majalotto vestito alla marinara» al quale «la golosità [...] accende gli occhi» (MN, 3:434, 439)<sup>19</sup>; la figlia, invece, «in abito di divota della madonna Addolorata [...], alta magra gialla»<sup>20</sup> spiega al padre, disperato per la morte dell'animale, che anche questo dolore è da prendere «a sconto dei [...] peccati» (MN, 3:435-436). Anch'essi fanno parte di quelle coppie di personaggi opposte e/o complementari che caratterizzano l'intera *pièce*: i marinai miracolati sono uno vecchio e l'altro giovane; il Giovane Pedagogo, che compare insieme al Mastro-Medico — personaggio, quest'ultimo, inventato in funzione del dramma — è «magro, pallido [...] spirante», il Mastro-Medico è un «vecchiotto arzillo»; lo scrivano è «striminzito», la moglie «grassa», le figlie «grassottelle» (MN, 3:426); il

---

<sup>18</sup> Il signor Lavaccara (evidentemente la scelta onomastica non è casuale), inoltre, è l'unico personaggio del quale ci sono noti il nome e il cognome; degli altri si conosce il ruolo familiare o la professione.

<sup>19</sup> Il figlio, tra l'altro, quasi riceve in eredità parte della fisionomia maialesca che il padre perde (*infra*). Per quanto riguarda l'avidità del Lavaccara nella novella, doppiata in miniatura nell'atto unico dal figlio, vedi Giovanelli, *Dicendo che hanno un corpo*, 53, oppure “Pirandello: la forma inquieta del corpo,” 372.

<sup>20</sup> A proposito di questa didascalia, dedicata alla famiglia Lavaccara, Aldo Vallone evidenzia l'attenzione «del narratore-ritrattista» rivolta «in modo congiunto, ai particolari e all'insieme, con un impegno ben più complesso di quello che si suole rivolgere alle semplici didascalie.» «Accade che il bozzetto-ritratto fisico, nell'ambito della stessa didascalia, si congiunge e si integra con l'ambiente e con il ritratto morale. Allora la pagina si distende, i colori si precisano in ogni particolare, i motivi circolano come in un vero e proprio squarcio da novella: il ritratto di per sé vale una situazione, crea una vicenda, esprime appieno un gusto della narrazione.» Vallone, “Le didascalie nel teatro”, 505-506.

signor Lavaccara è «provvisto d'una enorme rosea prosperità di carne che gli tremola addosso», la moglie «non sarà né meno grassa, né meno goffa e bestiale d'aspetto» (MN, 3:434-435) l'avvocato è «obeso», la moglie «magra [...] con un viso d'uccello»; «il notaio è uno stangone dal volto cupo [...], spalle alte», la moglie è «bassotta, [...] bene appettata, [...] riderà a tutti» (MN, 3:442-443)<sup>21</sup>, per limitarsi ai 'casì' immediatamente evidenti perché contigui<sup>22</sup>.

La costruzione binaria della novella —determinata, naturalmente, innanzi tutto dalla presenza del doppio rito— spicca in raffigurazioni antitetiche come quella del signor Lavaccara e del Cristo in croce le cui co-stole si «possono contare una ad una» (NA, 3.1:421). Nell'atto unico Pirandello moltiplica le figure ossimoriche; la magrezza del Giovane Pedagogo e la pinguedine del Lavaccara sono poste in risalto e all'animalizzazione delle caratteristiche del personaggio del Lavaccara stesso — al quale, non per caso, viene offerto un «truogolo» di maccheroni — fa da controcanto l'umanizzazione, chiara fin dalla scelta onomastica<sup>23</sup>, del maiale il cui comportamento testimonierebbe intelligenza e sensibilità. La struttura binaria del dramma si evidenzia anche mediante rispecchiamenti di sacro — non sacro nel susseguirsi dei fatti: inizio del dramma che non rinvia alla sacralità dell'evento / introduzione dei miracolati / arrivo della «donnaccia» / arrivo del Giovane Pedagogo che sposta l'attenzione sulla ricerca di una connessione tra l'uccisione del maiale e la festa del Signore della Nave / Norcino che si lamenta della poca baldoria che ci sarà — arrivo dello scrivano / vecchio miracolato che parla dell'immagine del Cristo...

La «donnaccia» è personaggio nuovo, non presente nella novella; nell'atto unico la sua presenza —insieme a quella, che immediatamente precede, dei due marinai miracolati— offre un certo contributo alla generazione di forti contrasti attinenti alla componente sacra della *Sagra* e al «sen-

---

<sup>21</sup> Si noti che l'avvocato e il notaio sono antitetici tra di loro. Pirandello è solito plasmare e perfezionare il movimento formale servendosi della compresenza ossimorica: «schiera grassi e magri a controbilanciarsi gli uni gli altri in un gioco del quale sottolinea l'aspetto di reciproco "risarcimento" fisico e spirituale.» Giovannelli, *Dicendo che hanno un corpo*, 58.

<sup>22</sup> Alla corporeità nonché alla corporeità di certi personaggi del dramma si potrebbe accostare l'inconsistenza fantasmatica del vecchio «lungo lungo, [...] spettrale e sorridente», solo e silenzioso, che a un certo punto attraversa a passi lentissimi il ponticello. MN, 3:443.

<sup>23</sup> Il nome «Nicola» nella novella è presente solo in quanto si riferisce alla chiesetta normanna (di San Nicola) dove si prega e festeggia il Signore della Nave; nel dramma è solo e sempre il nome del maiale del signor Lavaccara.

timento religioso» che «l'uomo sempre più va perdendo, pur cercando d'acquistarlo meglio...»<sup>24</sup>. Lo stesso aspetto è amplificato dal racconto del miracolo del Signore della Nave immediatamente seguito dall'arrivo di un «giovinastro [...] in compagnia d'un altro e di due donnacce del popolo» (MN, 3:430-431).

La panoramica sui mutamenti significativi che differenziano la novella dall'atto unico si conclude puntando, ancora una volta, l'attenzione sulla fisionomia maialesca del signor Lavaccara, già sperimentata nella novella: nel dramma Pirandello aggiunge al personaggio «sopracciglia fortemente segnate, sotto la fronte tonda [...], che gli imprimono nella faccia [...] quasi un segno di tristezza avvilita» (MN, 3:434). La descrizione delle sopracciglia —tratti così importanti nella manifestazione di una umana situazione interiore e nel sottolineare o completare i messaggi dello sguardo— serve probabilmente anche ad anticipare la funzione di osservatore che il Lavaccara assume ad un certo punto del dramma; si attenua così gradualmente il ruolo ambiguo di soggetto/oggetto (uomo/porco) del discorso che aveva nella novella: il Giovane Pedagogo difende la dignità umana, mentre il signor Lavaccara sostiene la posizione opposta.

### Le didascalie

Non può certo mancare, quando l'oggetto di studio sono due scritti come quelli in questione, un pur breve riferimento alle numerose e ampie didascalie<sup>25</sup>: probabilmente qualora, per gioco, si provasse a togliere la parte didascalica, del testo rimarrebbe poca cosa: assai meno di altri drammi<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup>NA, 3.1:425 e MN, 3:434. Si noti anche l'opposizione/complementarietà dei due operai che accompagnano la «donnaccia»: «uno, gentile, civilino, con una barbetta da malato, e la chitarra a tracolla; l'altro, malmesso e sguajato. La donnaccia, di sconcia grassezza e violentemente imbellettata, è già ubriaca; i due cercheranno di trattenerla.» MN, 3:425. Il corsivo è nel testo.

<sup>25</sup>Anche se non si riferisce esplicitamente alla *Sagra del Signore della Nave*, particolarmente interessante è il già citato studio di Claudia Sebastiana Nobili che evidenzia come nelle opere di Pirandello, con l'andare del tempo, le didascalie si moltiplicano e si complicano finché, verso gli anni Trenta, assumono un ruolo assolutamente centrale per la comprensione del testo drammatico e della sua rappresentazione. Fuori dalla scena Pirandello sceglie per sé un luogo significativo: parla attraverso la didascalia, da dove in un primo tempo — fino agli anni Venti — si limitava a descrivere lo spazio scenografico, e poi finisce per riappropriarsi della storia. Negli anni, mentre Pirandello si impossessa del mestiere, la didascalia — nata per offrire una finestra al narratore — si estende sempre più.

<sup>26</sup>Giorgio Pullini suddivide le didascalie in base al tipo di dramma: se questo è

La decodificazione del testo da parte del lettore dell'atto unico risulterebbe, allora, particolarmente difficoltosa e forse perderebbe in significato.

Molto è stato scritto sull'imponente apparato didascalico di questo atto unico: con la *Sagra del Signore della Nave* Pirandello inaugura la sua attività di capocomico e le didascalie, se ne è già fatto cenno, sono di tipo registico in quanto in esse l'Autore colloca informazioni che riguardano il piano della realizzazione scenica. Non si tratta, infatti, semplicemente di specificazioni utili per contestualizzare il dialogo e definire le coordinate dello spazio creato dalla natura deittica del parlato, ma di indicazioni precise frutto dell'ideazione di un particolare progetto, mirate alla effettiva, concreta realizzazione dello spettacolo. Ciò è chiaro fin dalla prima didascalia nella quale sono contenute precise annotazioni di carattere tecnico; oppure si pensi al posto riservato nel dramma all'illuminotecnica (MN, 3:423)<sup>27</sup>: «(*Sulle tovaglie e su questa rustica suppellettile da tavola si rifletterà la luce dorata del pomeriggio autunnale ancor caldo; a mano a mano la luce si farà rossa, d'un rosso di fiamma viva, e infine violetta e fumosa.*)»<sup>28</sup> Sul piano lessicale si deve evidenziare una certa sostenutezza, scelte ricercate («in peduli» — a piedi nudi; «frullonaj» — venditori di frulli<sup>29</sup>, ma anche «berci» e «gargiuta»), uso di tecnicismi («accoratojo» — coltello per l'uccisione del maiale) (MN, 3:422, 424 e 433).

Più di qualche brano della novella passa nelle didascalie dell'atto unico: la parte più corposa è quella della processione e dei momenti ad essa precedenti. In entrambi gli scritti si legge della massa di persone ubriache, le tavole capovolte, il disordine e il rumore, della luce di fiamma del tramonto che progressivamente diventa più cupa, violetta, del richiamo delle campane, dei chierici, pallidi digiuni spettrali, e del pentimento della folla piangente. Tale didascalia finale non ha lo scopo di preparare la battuta del Giovane Pedagogo, ma è immagine conclusiva, autonoma rispetto al momento dialogico.

---

realistico, le didascalie sono preminentemente pratiche; se invece il dramma si sposta verso l'interiorizzazione del sogno o la surrealità, le didascalie si infittiscono e si allungano, trasformandosi talvolta in veri e propri brani narrativi ("Il primo Pirandello", 26).

<sup>27</sup> «La didascalia di tipo registico mano a mano si sviluppa e diventa articolata, ampia, cogente per chi si occuperà della messa in scena. È un segno tangibile della svolta si manifesta proprio intorno agli anni Venti: il passaggio dei tempi verbali dal presente a un futuro che caratterizza le sole didascalie di questa breve stagione.» Nobili, "Le didascalie nel teatro di Luigi Pirandello", 163.

<sup>28</sup> Si veda anche la p. 446. Il corsivo è nel testo.

<sup>29</sup> Il *frullo* è un giocattolo sonoro, un fischio che emette un suono tremolante, modulato attraverso la trazione e l'allentamento di un filo.

È sintomatico che nell'atto unico non compaiano i due «porcelloni» ai quali Pirandello attribuisce nella novella un comportamento quasi umano utile a mettere in risalto «la bestialità umana». L'io-narrante-Pirandello attribuisce loro una distaccata considerazione, fatta guardando la processione «sdragliati a piè d'un fico» (NA, 3.1:427): «Ecco, fratello, vedi? e poi dicono che i porci siamo noi.» Ad essa, nel dramma — prima della dida-scalia finale — pare fare da eco quella del signor Lavaccara che, nella sua nuova posizione di osservatore (non distaccato ma «trionfante») e rivolto al Giovane Pedagogo, esclama: «La sua umanità! Eccola! eccola! La sua umanità! La riconosce ancora?» Tale variazione serve, certo, a liberare all'inizio della processione il progressivo intensificarsi dei ritmi che caratterizza l'atto unico, ma probabilmente anche a mantenere l'attenzione spostata esplicitamente sull'«umanità». Sull'uomo, infatti, l'intero dramma, pone più decisamente l'accento: dall'apertura con la presentazione della sagra e soprattutto della varia popolazione che vi partecipa<sup>30</sup>, dalla decisione di far giungere gli attori dalla platea e del situare il rullo dei tamburi alle spalle degli spettatori<sup>31</sup>, sino all'ultima battuta del Giovane Pedagogo la cui domanda finale si differenzia da quella della novella sostanzialmente solo per il mancato riferimento diretto alla macellazione del porco<sup>32</sup> col risultato di un maggiore risalto dato al «Cristo insanguinato», al Dio fatto uomo. Lo scopo? Rendere gli «spettatori» partecipi dello spettacolo, ma soprattutto fare in modo che l'uomo chiami in causa se stesso: coinvolgere profondamente l'«uomo» e la sua ombra<sup>33</sup>.

### Conclusione

‘Piccolo’ e ‘grande’, ‘universale’ e ‘particolare’ sono in Pirandello in continuo, vivace, rapporto dialettico. La riflessione sul particolare — in questo

---

<sup>30</sup>Nella parte iniziale della novella si legge: «Il signor Lavaccara mi volle parlare d'un suo porco per convincermi ch'era una bestia intelligente.»

<sup>31</sup>Ai due marinai miracolati, preceduti dai tamburini, è, tra l'altro, dedicata una delle didascalie più ampie, paragonabile solo a quella iniziale e a quella conclusiva riguardante la processione. Un particolare contribuisce ad avvalorare quanto si sta affermando: se nella novella le tabelle votive — nelle quali è dipinto il «mare blu in tempesta, che non potrebbe esser più blu di così» — «riempiono tutta una parete della chiesetta», nel dramma sono appese al collo dei miracolati. NA, 3.1:421 e MN, 3:424.

<sup>32</sup>Novella [corsivo mio]: «Si sono imbestiati, si sono ubriacati, ed eccoli qua che piangono ora inconsolabilmente, dietro a questo loro Cristo sanguinante su la Croce nera! eccoli qua che piangono il porco che si son mangiato! E volete una tragedia più tragedia di questa? »

<sup>33</sup>Pirandello, *L'umorismo*, SPSV, 160.

caso sull'agrigentina festa del Signore della Nave — si fa spesso azione narrativa, azione scenica, e genera un percorso orientato a porre in evidenza la visione intera dell'esistenza di un'umanità che faticando a sopravvivere nella precarietà e nella contingenza, di fronte alla fatalità, ricerca ragioni, sicurezze, protezione.

Il finale dell'atto unico, e anche quello della novella, lasciano nelle mani e nei pensieri del lettore solo e ancora l'angosciante indecifrabilità della vita: come sostenne Pirandello in *Teatro nuovo e teatro vecchio* (SPSV, 236), «non già il senso del mistero sgomenta gli uomini, sapendosi da tutti che il mistero è nella vita: sgomenta il modo, insolito nuovo, di prospettarlo.» Novella e atto unico hanno collaborato a prospettare questo modo insolito coinvolgendo il lettore-spettatore nella creazione di uno spazio in cui il rincorrersi e il nascondersi a vicenda, ma anche il coincidere, di «corpo» e «ombra» vengono mostrati in atto.

Si sa, Anselmo Paleari conferma, l'ombra è paurosa: il nostro sentimento della vita potrebbe essere «un lanternino che proietta tutt'intorno a noi un cerchio più o meno ampio di luce, di là dal quale è l'ombra nera, l'ombra paurosa che non esisterebbe, se il lanternino non fosse acceso in noi» (TR, 1:484). Forse anche per questo Cotrone, il Mago dei *Giganti della montagna*, è indotto a 'dimettersi da tutto' (TT, 10:449): «decoro, onore, dignità, virtù, cose tutte che le bestie, per grazia di Dio, ignorano nella loro beata innocenza. Liberata da tutti questi impacci, ecco che l'anima ci resta grande come l'aria, piena di sole e di nuvole [...] materia di prodigi che ci solleva e disperde in favolose lontanane.»

*Università di Padova*

#### *Opere Citate*

Alonge, Roberto. "La scenotecnica e la scenografia teatrale" pp. 257-273 in *Pirandello e la cultura del suo tempo*, a cura di Enzo Lauretta. Milano: Mursia, 1984.

Altieri Biagi, M. Luisa. "Pirandello: dalla scrittura narrativa alla scrittura scenica" pp. 162-222 in *La lingua in scena*. Bologna: Zanichelli, 1980.

—. "La lingua in scena: dalle novelle agli atti unici" pp. 259-316 in *Gli atti unici di Pirandello*, a cura di Stefano Milioto. Agrigento: Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1978.

Alvaro, Corrado. *Cronache e scritti teatrali*, a cura di Alfredo Barbina. Roma: Abete, 1976.

Cappello, Giovanni. "Dalla «Festa» alla «Sagra» del Signore della Nave" pp. 37-66 in *Pirandello: teatro e musica*, a cura di Enzo Lauretta. Palermo: Palumbo, 1995.

Contini, Gianfranco. *Letteratura dell'Italia Unita 1861-1968*. Firenze: Sansoni, 1968.

d'Amico, Alessandro e Alessandro Tinterri. *Pirandello capocomico*. Palermo: Sellerio, 1987.

Giovannelli, Paola Daniela. *Dicendo che hanno un corpo. Saggi pirandelliani*. Modena: Mucchi, 1994.

—. "Pirandello: la forma inquieta del corpo come inciampo dell'anima." *Filologia e critica*, 14:3 (1989): 325-382.

Gramsci, Antonio, "Il teatro di Pirandello" pp. 46-56 in *Letteratura e vita nazionale*. 6<sup>a</sup> ed. Torino: Einaudi, 1966.

*Interviste a Pirandello: parole da dire, uomo, agli altri uomini*, a cura di Ivan Pupo. Soveria Mannelli (CZ): Rubbettino, 2002.

Luti, Giorgio. "Struttura degli atti unici di Pirandello" pp. 143-162 in *Gli atti unici di Pirandello*, a cura di Stefano Milioto. Agrigento: Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1978.

Moestrup, Jorn. "Gli atti unici e le novelle" pp. 337-350 in *Gli atti unici di Pirandello*, a cura di Stefano Milioto. Agrigento: Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1978.

Nobili, Claudia Sebastian. "Le didascalie nel teatro di Pirandello." *Studi e problemi di filologia e critica*, 60 (aprile 2000): 145-180.

Pirandello, Luigi. *Tutto il teatro*, 10 voll. Milano: Mondadori, 1942-44.

—. *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio Musti. Milano, Mondadori, 1965.

—. *Tutti i romanzi*, a cura di Giovanni Macchia (con la collaborazione di Mario Costanzo). 2 voll. Milano: Mondadori, 1973.

—. *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, Introduzione di Giovanni Macchia. 3 voll. Milano: Mondadori, 1985-1990.

—. *Maschere nude*, a cura di Alessandro d'Amico, Premessa di Giovanni Macchia. 3 voll. Milano: Mondadori, 1986-2004

Pirandello, Stefano. "Le opere che Pirandello non scrisse" vol. 2, pp. xi-xix in *Bibliografia di Pirandello*, a cura di Manlio Lo Vecchio Musti. Milano, 1940.

Pullini, Giorgio. "Il primo Pirandello" pp. 21-48 in *Gli atti unici di Pirandello*, a cura di Stefano Milioto. Agrigento: Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1978.

Puppa, Paolo. "La Sagra del Signore della Nave: dalla festa dei folli alla fabbrica." *Rivista italiana di drammaturgia*, 5:17 (settembre 1980): 43-56; ristampato in *Dalle parti di Pirandello*. Roma: Bulzoni, 1987, pp. 95-115.

Tilgher, *il problema centrale, cronache teatrali 1914-1926*, a cura di Alessandro d'Amico. Genova: Edizioni del Teatro Stabile di Genova, 1973.

Vallone, Aldo. "Le didascalie nel teatro" pp. 501-507 in *Atti del Congresso internazionale di studi pirandelliani, Venezia 2-5 ottobre 1961*. Firenze: Le Monnier, 1967.



Simon Gilson. *Dante and Renaissance Florence*. Cambridge: Cambridge UP, 2005. xii, 323 pp. ISBN 0-521-84165-8 US\$80 (paper)

Simon Gilson's recent volume, *Dante and Renaissance Florence* considers the reception of Dante in Florence during a period that extends from the first meeting of Boccaccio and Petrarch in 1350 to Cristoforo Landino's 1481 commentary on the *Commedia*. Gilson, a Senior Lecturer in Italian at the University of Warwick, has for some time been concerned with Dante's commentary tradition and his reception in the Renaissance. Not surprisingly then, this work is comprehensive, well considered and marvelously authoritative.

Following a brief introduction, the book is divided into three parts. Part I covers the period from 1350 to 1430 and examines what the author terms "competing cults," that is, the legacy of the Trecento in confrontation with the impact of Humanism in the early decades of the fifteenth-century. The standard conventions and common points of reference in the debate, notes Gilson, find their origin in the literary dialogue of Boccaccio and Petrarch. In particular, the issues of Dante's use of the vernacular and his treatment of the classical tradition form the basis of a debate which, to a certain extent, effected the polarization of early-fifteenth-century critics into two camps, those who saw great value in the civic ideals of the *Commedia* and the advancement in vernacular literature that it represented, and those who could not see past what they considered to be the work of an author whose Latin was sub-standard and whose knowledge of antiquity was extremely flawed.

The second part of the book, "New directions and the rise of the vernacular" considers both Dante as a civic and linguistic model and the role his works in the development of what he refers to as "vernacular humanism." Gilson's examination of the contributions of Angelo Poliziano, Cristoforo Landino and Lorenzo de' Medici in promoting vernacular humanism provides substantial insight into the shift away from the fourteenth-century debate and the movement towards a more politically motivated species of reception. Gilson starts with a thorough examination of the use made of Dante by Francesco Filelfo, Leonardo Bruni and Matteo Palmieri, all of whom superimpose Dante onto a developing civic template, reinterpreting him as an ideal model of committed Florentine citizenship. Gilson's study suggests that by the latter half of the fifteenth-century, the figure of Dante had become not only somewhat mythologized, but had also passed into the realm of public domain, open to exploitation by a variety of often competing interests. Filelfo's "overtly idealized" treatment of Dante directed against the Medici party and its supporters underscores the extent to which, by Filelfo's time, the value of Dante was often found outside of its literary virtuosity. Gilson points out, for example, that Lorenzo de' Medici looked to Dante in support of his efforts to promote Tuscan as part of a greater cultural project, linking the *volgare* to the political standing and intellectual prestige of the Florentine state. At the same time, however, Gilson also makes it clear that, while Filelfo used Dante to oppose the Medici, the subsequent Medici adaptation of Dante for their own purposes is not so much responsive (or even ironic) but rather, simply indicative of the extraordinary mutability of the Dante persona.

Gilson concludes his study with an entire section devoted to Cristoforo Landino and his *Comento sopra la Comedia*. While placing such great focus on one scholar in particular in a study that has, up to this point, provided what is in essence a survey (albeit a richly detailed and comprehensive survey), might seem inconsistent with the structure of the overall organization of the book, a thorough reading of the Landino section reveals it to be an apt conclusion. The 1481 production of the Landino *Comento* encapsulates and represents the culmination of the various projects and movements outlined and surveyed in the earlier chapters. Gilson characterizes Landino's work as having borrowed from "an intricate web of earlier authorities," from contemporary Florentine discussions and debates, and from idistinctive adaptations. The chapters on Landino's work then confirm what the earlier chapters have been suggesting and which the author himself concludes. The astonishing longevity of Dante's works is not attributable exclusively to their literary merit, but rather to their enormous utility in supporting and espousing a variety of political and cultural positions. Notwithstanding the enormous energy Dante put into the construction of a literary and political persona, and to shaping his readers' perception of him, his efforts in this regard, suggests Gilson, had little effect on Renaissance readers who were intent on reshaping Dante in whatever form best suited their cultural and political exigencies.

What Gilson, therefore, has done successfully in this volume is to present a cogent and revealing study of the factors and paradigms fourteenth- and fifteenth-century Florentines employed in constructing their own figure of Dante. While Gilson's work considers how Dante's persona and his writing were reordered, shifted, and distorted in Renaissance Florence, the processes at play are equally relevant to scholars concerned with reception theory in general and to scholars fascinated by the intertwining of culture and politics. It is well worth the read.

MARY A. WATT  
*University of Florida*

Sebregondi, Ludovica. *Iconografia di Girolamo Savonarola 1498-1998. Savonarola e la Toscana, Atti e Documenti*, 19. Firenze: SISMEL Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2004. lxxi, 598 pp., 38 colour and 341 b/w illustrations. 77 Euros. ISBN 88-8450-044-3

The 500<sup>th</sup> anniversary of Girolamo Savonarola's execution (1498-1998) gave rise to an array of excellent scholarly work on the Ferrarese friar, both in advance of and in the wake of the recurrence. Ludovica Sebregondi's masterful examination of the iconology of Savonarola over the course of this last half millennium and the rich treasury of images that she has collected are most welcomed contributions to this bounty. The product of ten full years of extensive research, international contacts and cooperation, not to mention meticulous study, the voluminous catalogue raisonné she has assembled is both impressive and easy to consult.

The volume opens with a preliminary section that includes three different bibliographies (archival and manuscript sources, incunabula, and general bibliog-

raphy) and a general introduction by the author. As Sebregondi points out, images provide not only a physical description of someone's appearance but also, in the case of important individuals, an insight into how that person was viewed over time. In Savonarola's case, there is such a proliferation of images that, as early as 1513, Francesco Caloro (admittedly a defender of the friar) could say that they surpass in number those of "any pope, king, emperor, or other illustrious man" (p. lxxi). Caloro may have been given to hyperbole, but not so Sebregondi when, describing her work on this project in the "Premessa" to the volume, admits that it suffered a long delay in publication precisely because of the constant discovery of new images often in the most unexpected of places. She rightfully admits that this volume concludes "for now" the research begun in 1994, thus leaving open the window for further discoveries and research. The main body of the volume is divided into two evenly balanced sections: one textual, the other visual. The former consists of ten chapters, each divided into a scholarly introduction followed by the relevant *schede* for images pertaining to that chapter's topic. The first seven chapters follow a typological approach while the last three are chronologically focussed. The impressive anthology of illustrations that makes up the visual component of this study contains fully 38 images in colour and a massive 341 in black and white. All images and *schede* are cross-referenced for easy consultation. Four different indices (names of persons, of places and institutions, subject, and inscriptions) complete the volume.

In her first chapter, Sebregondi identifies and discusses the four prototypes for all subsequent images of the friar: the panel portrait of Savonarola by Fra Bartolomeo dated shortly after 23 May 1498 and once belonging to Saint Caterina de' Ricci, a second panel portrait by Fra Bartolomeo dated 1508-c.1510 long kept at the Ospice of the Caldine, near Florence, depicting Savonarola as Saint Peter Martyr; a cornelian cameo by Giovanni delle Corniole (dated post 23 May 1498) eventually purchased by Duke Cosimo I de' Medici, and a bronze medal by Francesco Della Robbia (Fra Ambrogio) dated c.1500. All four images show Savonarola in profile looking to the left, with his characteristic aquiline nose, thick lower lip, high cheek bones, piercing eyes, and (in the case of all but one image) with his head covered with a cowl. Because they are the work of ardent followers of the friar who had known him in life, these images can be (and were) taken to be accurate representations of him. Sebregondi is to be commended for having identified these prototypes and underlined their importance, thus providing scholars with a solid foundation for future investigation and correct identifications.

The second chapter is dedicated to an iconic moment of the Savonarola story: the *Supplizio* or execution. The various exemplars depicting this scene and their many variants attest to the fundamental importance of this moment in the cult that quickly developed after the friar's death and to the persisting belief in his sainthood. The most ancient exemplar is the small panel currently in the Museo di San Marco in Florence that illustrates, faithfully enough, various moments leading to, and including the execution by hanging (the burning of the body followed). An enduring image, one of its most recent reproductions is to be found on a plastic serving tray for sale in Florence, evidence enough that today the dra-

matic elements of the image or its use for devotional purposes have completely disappeared and have given way to crass and unthinking commercialism.

In the following four chapters Sebregondi changes direction slightly and continues her typological investigation by grouping images of Savonarola into categories based on *how* the friar was depicted in the first centuries after his death. Thus chapter three analyzes images of Savonarola as a person living in time (preaching, meeting or assisting people, writing, and so forth). Chapter four moves out of time and looks at images of him as a saint, a blessed, or a martyr, while a very brief chapter five turns the coin around and examines the one and only extant illustration (so far) of Savonarola as a heretic. Chapter six moves mostly (but not completely) north of the Alps to focus on the rich store of images of Savonarola as a precursor of the Reformation. In dividing the sizable iconographic corpus into these four major categories, Sebregondi has made sense of the *mare magnum* produced over the centuries and once again provides scholars with a systematic approach for future work and analyses.

The next two chapters take a chronological turn and deal with the explosion of Savonarola illustrations in the nineteenth (chapt. 7) and twentieth (chapt. 8) centuries brought about by a variety of reasons, not the least of which were the liberal and anticlerical movements of pre- and post-unification Italy and, in a very different vein, the rise of new *neopiagnone* elements both within the Dominican order and among the laity. From this plethora of images showing Savonarola with his highly recognizable features Sebregondi turns to an assortment of disparate images that are either “representative,” that is, they do not rely on the standard elements of Savonarola’s physiognomy but merely—or supposedly—allude to him (for example, Botticelli’s *Mystical Nativity*) or, more strangely still, present confused or incorrect identifications of Savonarola (for example, in Raphael’s *Mass at Bolsena*). As Sebregondi points out, “The image of the Friar is so strong in the collective imaginary that historians and scholars are often led to recognize his features even if they have to force reality to do so” (p. 314). Although such forced designations are incorrect, they do indicate just how important Savonarola has become in our culture.

Chapter ten returns to more serious matters by providing a list of images that either have been lost or are currently unaccounted for, as well as a list of literary portraits of Savonarola. Despite the impressive number of images identified and located, Sebregondi points out that there are still sixty or more recorded images that are currently Alost@ (p. 333). Her catalogue thus concludes with an invitation to continue the research and to look for these missing works.

Sebregondi=s discriminating eye and unassailable scholarship have produced a monumental catalogue raisonné that will serve as a basic reference tool well into the next centennial celebration of the friar’s earthly demise. It is a “must have” for all serious Savonarola scholars and for every respectable research library.

KONRAD EISENBICHLER  
*Victoria College*  
*University of Toronto*

Katherine Crawford Luber. *Albrecht Dürer and the Venetian Renaissance*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2005. 268 pp, 8 plates, 93 illustrations. ISBN 0-521-56288-0 US. \$90.

Katherine Crawford Luber's book on Albrecht Dürer has two subjects. The first, as the title suggests, has to do with Dürer's relationship to Venice and the Renaissance in northern Italy; the second concerns Dürer's painting as a neglected but essential facet of his art. Indeed, art historical literature has dedicated little attention to Dürer's painting. The artist's phenomenally successful prints and his contributions to art theory have commanded the interest of most scholars, leaving few pages for a consideration of his painted oeuvre. But as Luber demonstrates, Dürer's paintings, particularly those executed during and shortly after his trip to Venice in 1505-1507, are perhaps the clearest indications of his pictorial debt to the Italian Renaissance. It is here that Luber's two subjects connect. Dürer's *Feast of the Rose Garlands*, now in Prague, is perhaps the *summa* of the artist's engagement with Italian painting, as Panofsky once maintained. The composition and the pose and placement of the angels owes much to the art of Giovanni Bellini, whom Dürer greatly admired and with whom he entered into a sort of artistic competition. But as Luber shows, the technique of the painting, Dürer's specific manner of underdrawing and shading, reveals his greatest debt to the Venetian masters. The landscape background, for instance, is composed with a new type of atmospheric perspective, a delicate muting of the planes and surfaces—quite opposed to the linear manner of depiction that Dürer employed in the *Glimm Lamentation* of only eight years earlier. It was this technique that Dürer would continue to use in several key works, both in painting and engraving. Luber examines Dürer's new-found manner of depicting volume in several drawings of the time, comparing the artist's preliminary sketches with the underdrawing on several paintings. The reputation of Dürer as the great master of drawing or *disegno* owes much to the testimony of Erasmus and Vasari. Yet, their interest in the German artist was not well-rounded; Luber shows that there is much to learn from Dürer's paintings.

It is one of the strengths of Luber's book that the author has examined the evidence available through x-radiography and infrared reflectography, techniques that have light to shed on fully one third of Dürer's painted output. This comparative material allows the author to relate the artist's procedure to that of Venetian painters. Dürer's use of coloured paper as a support for his drawings is perhaps the most obvious borrowing from his north Italian contemporaries. But his approach to atmosphere, to volume, and to the perception of colour show added contacts. Luber examines Dürer's short treatise on colour and usefully reprints it with a translation in an appendix.

Luber also confronts the issue of Dürer's alleged early trip to Venice around 1495, ten or eleven years before he is actually documented in the Lagoon city. This first trip has been accepted as gospel by most commentators on the artist, though the idea of such a journey dates from only the early twentieth-century. Luber suggests that German art historians, in awe of the Italian Renaissance and following the model of Goethe's two trips to the southern peninsula, brought forth the the-

ory of Dürer's similarly paired excursions. But, as Luber shows, there is little evidence to support such a proposition. Scholars have pointed to four paintings that purport to demonstrate Dürer's early acquaintance with Venetian art. Yet the attribution or dating of all four pictures has recently been doubted, making these works an unstable bedrock on which to build the theory of such a trip. Furthermore, knowledge of Italian prints, which would have traveled more easily to Nuremberg, would explain other features of Dürer's supposed contact. Luber's examination of the techniques of painting and drawing as they relate to Italian practice offer firmer evidence of Dürer's exposure to Venetian painting a decade later. As the author summarizes, there will never be conclusive evidence that Dürer did *not* visit Italy in the 1490s, but there is no good reason to credit this assertion.

A final chapter considers Dürer's various portraits of Maximilian I. Dürer first painted the emperor in his *Madonna of the Rose Garlands* in 1506. Yet Luber is most concerned with the relation between life study and Dürer's later portraits: the paintings in Vienna and Nuremberg, the drawing in the British Museum, and the closely related woodcut. The author contributes many insights to our understanding of this later series of images and their interrelationships, but the subject stands rather outside her predominant interests. It is a final essay that considers the artist's drawing technique and its role as preparatory to presentation paintings, but the references to Venice and the Renaissance are not paramount.

Luber's study is a valuable contribution to the literature on this prototypical Renaissance artist and to the central question of his debt to Italian developments. The book avoids discussion of Dürer's theoretical interests, his immersion in mathematics, and his elevated sense of self as an artist—so removed from the craft tradition of early modern Nuremberg. Rather than providing an overview of Dürer's relations with Venice and the south, Luber's investigations are narrowly focussed and consequently offer important insights into these specific questions.

ETHAN MATT KAVALER

*University of Toronto*

Lauro Martines. *An Italian Renaissance Sextet: Six Tales in Historical Context*. Trans. Murtha Baca. Eds. Luigi Ballerini and Massimo Ciavolella. The Lorenzo Da Ponte Italian Library. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2004. Pp. 278. ISBN 0-8020-8650-0. \$24.95.

A beautiful, intelligent, and virtuous Florentine widow spends her life raising an honourable, obedient and naïve young daughter. She offers her daughter as a wife to a charming man of good social standing and on the wedding night the young virgin—adept at following instruction—so pleases her new husband in the bedroom that he questions her honour.

Sixteen years of age and feminine, an angelic young priest visits the country with some friends. He meets a friar who, taking him for a woman, falls in love. All but the friar are amused when, while seducing his beloved, the cleric discovers that the young lady is in fact a boy.

Forced by shame to leave his native Florence after being dishonoured by

friends whose practical joke had him temporarily and embarrassingly convinced that through some form of spiritual identity transplantation he had literally become someone else, a fat, foolish, yet talented young woodcarver moves to Hungary where he becomes rich.

In this collection of “tales in historical context,” Martines and Baca present a panoramic view of Italian Renaissance society and culture in fifteenth-century Tuscany. Six vivid and lively narratives, four fictions and two “accounts of real incidents” that “draw upon circulating oral testimony and reportage” portray “individuals in the daily give-and-take of city life: in conversation, groups, solitude, stress, pranks, and under the pressure of practical, conformist, pleasure-loving, but also tough—and often cruel—urban society.” (11) Each narrative is used as a point of departure for discussions on themes as varied as “marriage, ritual, age, gender, sexuality, love, family ideals, clerical misconduct, personal social identities, small groups, links between town and country, and the invasiveness of the public face of neighborhood and urban space,” (11) all of which Martines treats in the insightful commentaries that ensue.

Regarding structure and design, the book is successfully divided into six parts. Each section features a tale translated by Baca and a commentary by Martines, who maintains the interpretive framework of an historian. Reading fiction as historical documentation to find the reality therein, “seeking no more and no less than to take hold of the tales as history” while avoiding anything that could be construed as the “historical sociology of literature,” Martines uses the narratives “as decoys for enticing readers into the history of Renaissance Italy” (9). A comprehensive bibliographical commentary closes the book by providing a ready reference and study guide for the student and scholar alike.

In the first and shortest tale, *Ricciarda* by Giovanni Gherardi da Prato (1390), we are presented with a fictitious narrative in which a worldly and articulate widow is challenged to prove her daughter’s honourability to the man she (the daughter) has just married. The new mother-in-law is incredibly cunning and poetic in doing so. She invites her son-in-law to her country estate where she stages an event that, amazing him, forces the young husband to believe something that he would have never imagined to be possible. Making use of his malleable state, she directs her son-in-law’s thoughts to the subject of his wife’s virtue and draws a compelling analogy between the circumstances leading to his present epiphany and the experience he had on his wedding night. She thus convinces the man that he should accept as truth the unimaginable: that his wife might have actually been a virgin on their wedding day.

In his commentary on *Ricciarda*, Martines clearly and explicitly distills from the narrative that which is representative of Florence and its culture in the late fourteenth-century, distinguishing it from that which is “pure invention”. He opens a discussion on the role and image of women in Florentine society, as well as on related literary topoi of the time. He notes the importance of family reputation and the necessity of handling delicate matters in private. We emerge from the analysis with both a certain understanding of the historical context and the ability to recognize and apply appropriate and informed exegetical methods to the

work as well as to other literature of the period. The same can be said of all the commentaries Martines has included in this book.

The remaining five tales, *Scopone* by Gentile Sermini, *Friar and Priest* by Giovanni Sabadino degli Arienti, *Bianco Alfani* by Pireo Veneziano, *Giacoppo* by Lorenzo de' Medici, and *The Fat Woodcarver* by Antonio Manetti, are all engaging reads. Though there are inevitable similarities between the tales owing to their common origin in both fifteenth-century Tuscany and the narrative genre established by Boccaccio in the *Decameron*, Martines is careful not to recycle ideas in his commentaries. By judiciously selecting and rigorously developing a well-defined and unique point of focus for the analysis of each tale, Martines ensures that we learn as much from any one narrative as we did from the tale that preceded it.

Though few in number, Martines' literary explications are as scholarly as his historical analyses, making *An Italian Renaissance Sextet* a wonderful addition to the history or literature sections of any library, personal or public.

SARAH MELANIE ROLFE

*University of Toronto*

Valeria Finucci, *The Manly Masquerade. Masculinity, Paternity, and Castration in the Italian Renaissance*. Durham and London: Duke University Press, 2003. Pp. x, 316.

In *The Manly Masquerade*, Valeria Finucci presents a series of essays that focus on the complicated and sometimes convoluted meanings of masculinity in Renaissance Italy. Moving easily between works of literature and the contemporary medical, legal, and theological discourses, she reveals the underpinnings of sex and gender identities for both men and women. The analysis is firmly grounded in the historical context of the time. More controversially, Finucci makes generous use of psychoanalytical theory to reveal the meanings and implications of the situations—historical and literary—that she cites. Freud is the most prevalent influence, but also well represented are Lacan and the French feminists. Finucci's arguments are set in a multidisciplinary framework that in the end provides a clear and compelling view of the strains and stresses that informed gender identities during this critical period of Italian history.

The topics that catch Finucci's attention vary widely, but they all relate in some way to the notion of the instability of sex and gender. Sex difference, she asserts, is not clearly distinguished by different genitalia, with the consequence that, for premodern people, sex and gender identity was fraught with anxiety. In particular, paternity was a problematic concept for men. Given the ambiguity inherent in biological paternity in an era before genetic testing, fatherhood was as much about performativity as it was about lineages and blood lines. Beliefs that children could be engendered by putrefaction, fermentation, and other means that did not involve sexual intercourse between mother and father threw into disarray the fundamental definitions of masculinity as linked to virility and fertility. Worse, even, was the possibility for men to engender monsters, toads, and all manner of

unnatural creatures through misspent semen, male pregnancy, and bestiality. On this, both medicine and myth agreed, leaving men in a quandary about their generative potential.

Femininity and maternity are equally as problematic for Renaissance society. Finucci examines the prevalent notion of female toxicity and the danger women can pose to their sex partners. In the context of Machiavelli's *La mandragola*, she provides a complicated and smart discussion of women's sexuality as polluting and harmful to both their sex partners and their fetuses. Drawing heavily on theorists, in particular on psychoanalysis as mediated by Lacan, Freud, and Karl Abraham, she analyzes the conflicting needs of men to prove their masculinity through sexual virility and the danger inherent in doing so. Thus Machiavelli can have Nicia hire someone else to impregnate his toxic wife, but he can retain his rights to paternity because he has legal power over his wife's body. In Nicia's case, constructed paternity trumps biological paternity.

Tasso's *Gerusalemme liberata* provides the opportunity for Finucci to delve into aspects of maternity and the increasing need for men to be certain about their offspring as primogeniture replaced partible inheritance in the mid sixteenth century. Men increasingly wanted to see themselves mirrored in their offspring and looked to physical resemblance for reassurance of their paternity. At the same time, a woman could influence the appearance of her child through her imagination or by gazing at a picture during intercourse. Thus stories of black children being born from two white parents or other anomalous offspring led to the belief that a woman could virtually erase paternity through the exercise of her imagination. Turning to Tasso, Finucci presents a psychologically grounded analysis that demonstrates the links between sexualized and racialized beliefs in contrast with notions of male/father/Christian/white.

Similar examinations of gender and sexuality are teased out from Ariosto's *Orlando furioso* and Bibbiena's *La calandria*. As with all of the essays in this volume, these take a slightly different focus and a slightly different tack but continue the discussion of the performativity of gender or of sex, and are contextualized against the scientific, medical, legal, and theological discourses that helped to shape social beliefs and practices. With Ariosto, Finucci is able to show how the imperative to demonstrate masculinity through sexual virility was also dangerous because medical theory indicated that excessive ejaculation of semen would make men effeminate. How, then, was a man to know the correct balance of virility and abstinence that would reinforce his social masculinity while not imperiling his biological masculinity? In an equally disturbing way, the distinctions of sex and gender are explored in terms of hermaphrodites and cross-dressing. Using Bibbiena, Finucci elucidates the implications for identity when gender can be changed with one's clothes. Even more worrisome, however, is the belief that hermaphrodites could use either their male or their female genitalia as needed or desired. Sex and gender are thus destabilized and potentially undifferentiated.

The final essay in the volume moves away from literary portrayals to examine the paradox of castrati in Italian society. While castration was practiced consistently from antiquity through to the seventeenth-century, throughout the Middle Ages

it was either the result of punishment, medical intervention, or accident. Only when church choirs sought to prolong the vocal purity of prepubescent boys was voluntary castration for social and economic reasons again practiced in western Europe. The physiological signs of the castrato reinforced their external and self perceptions as “putti” or diminished men, regardless of age. Yet, many castrati had mistresses or married and belied the popular notion that without testicles they were feminized and their humours colder and wetter and like those of a woman. So distressing was the notion of a virile eunuch that Pope Sixtus V forbade them to marry. Yet, as Finucci clearly argues, castrati were not emasculated in terms of sexual ability, so much as unable to procreate. Thus it was generation more than genitals that was at the heart of premodern castration; it was not until Freud that the focus of castration shifted from the organ of generation to the organ of penetration.

Valeria Finucci, then, has published a volume that is of great interest to all scholars of sexuality and gender in the premodern period. She expertly deploys sources from a variety of disciplines and views them through a heavily but carefully theorized lens. This is a noteworthy achievement and well worth the read.

JACQUELINE MURRAY

*University of Guelph*

Levin, Michael J. *Agents of Empire. Spanish Ambassadors in Sixteenth-Century Italy*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2005. Pp. 228. ISBN 978-0-8014-4352-7 US.\$ 39.95

Michael Levin's first monograph is a concise and critical study of Spanish diplomatic relations in Italy under Charles V and Philip II. Although modern historians usually argue that the Italian peninsula was firmly under Spanish control in this period, sometimes referred to as a *pax hispanica*, Levin's work on the dispatches sent between Spanish kings and their ambassadors in Rome and Venice reveals a very different situation. Anxiety and mistrust of Italians permeates these dispatches, which Levin skilfully uses to reveal the paradoxical relationship between Spanish military strength and Spain's inability to ever totally dominate European politics. Even after the Treaty of Cateau-Cambrésis (1559), in which Henry II of France relinquished all dynastic claims in Italy, the ambassadors continued to fear a French invasion at the instigation of untrustworthy Italian princes. As Levin argues, the Italian peninsula became a microcosm for the near success, but ultimately failure, of Spanish imperialist aims. This failure grew out of the ambassadors' arrogance and it was compounded by their inability to understand Italian resistance to and resentment of Spanish demands.

Levin's study follows the experiences of Spanish ambassadors in Venice and Rome, predominantly in the period from 1559 to 1598. The chief focus of ambassadors to Venice was the *Signoria's* independent relationship with the Ottoman Turks. The ambassadors' failure to bend the Republic to the will of Spain and their continued surprise at Venice's independent political acts emphasises the conclusion that Italian states did not see themselves as subject to Spanish subordination. In Rome, Spanish ambassadors strove to influence the election of a pro-Spanish

pope and encourage his continued friendship. Although Philip II hoped to work in cooperation with the papacy to achieve the goals of the Counter-Reformation, frequently arguments about jurisdiction and political goals destroyed the relationship. Dispatches from both embassies regularly complained of the Italian attraction to novelty and change (*novedades*), which challenged the ambassadors to master a political scene that altered daily and seemed impossibly inconstant. Moreover, Philip's own silence or his orders to delay negotiations or reverse their position based on secret Spanish objectives at times caused the ambassadors to lose face (*reputación*) in the Italian courts. In combination, these factors encouraged the ambassadors to fear the superficiality of Spanish hegemony in Italy and heightened their anxiety over political unrest.

On a less apprehensive note, Levin discusses the secondary role of the ambassadors as conduits of Italian culture and commodities to be sent back to Spain. The Habsburg kings' relationship with the artist Titian and the construction of the Escorial library were special projects that involved the ambassadors' expertise and Italian contacts. They acted as agents responsible for purchasing hard to find luxury items, including manuscripts and printed books, cloth, artworks, and relics. The ambassadors also contracted Italian professionals, military and artistic, who expressed interest in working for Philip in Spain. Levin argues that to the king and his men Italy was a resource to be exploited, rather than an equal partner, which culturally and politically formed the basis of Italian dislike of Spanish authority.

In conclusion, this volume is an excellent study of sixteenth-century diplomacy and political tactics on the Mediterranean stage. Levin has incorporated a large number of political dispatches from the Archivio General de Simancas (Valladolid) into his narrative in an accessible manner that neither bores nor overloads the reader. He writes engagingly and has crafted a political study that presents the ambassadors' idiosyncratic personalities in a way that both entertains and clearly reveals the truth of his thesis. Furthermore, he does this succinctly while presenting a view of European politics that is wider than merely the Italian peninsula.

JENNIFER MARA DESILVA

*University of Toronto*

Bellori, Giovan Pietro. *The Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects. A New Translation and Critical Edition*. Translated by Alice Sedgwick Wohl. Notes by Hellmut Wohl. Introduction by Tomas Montanari. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2005. 504 pp. ISBN 13 978-0-521-78187-9

Since its publication in 1672, Giovan Pietro Bellori's *Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects* has been a central text in the scholarship of the Baroque period in Rome. Determined to follow in the tradition of Vasari, Bellori, who trained briefly as an artist but who became a highly accomplished cultural academic and antiquarian, determined to provide biographical accounts of those artists most influential in his own time. What has most fascinated historians of the Baroque, particularly when Bellori's biographies became a central text in twentieth-century historiography of the period, is his canon of inclusions and exclusions.

In the ‘Introduction’ to his *Lives*, Bellori calls himself a “mere translator” avoiding the impulse of “imputing to the figures meanings and passions that are not present in them” (50). This declaration seems a little disingenuous, since through his choice of inclusions and exclusions from his biographical canon he was certainly determined that the reader, and presumably the contemporary viewer of Roman art, learn to prefer, through a careful articulation of cultural norms, certain works over others, thus imputing value, if not meaning, to a selective and representative repertoire. For example, the original edition of the *Lives* included twelve biographies; of the Carracci brothers, Annibale and Agostino, founders of the classicizing Bolognese academy in the tradition of Raphael; of Federico Barocci, Caravaggio, Rubens, Van Dyck, Domenichino, Lanfranco and Poussin. He included two sculptors, Francois Du Quesnoy and Alessandro Algardi, and only one architect, Domenico Fontana. Already, we can see a predilection for painting which, for Bellori, was the single art in which modern masters were equal to the accomplishments of the ancients.

Bellori taught twentieth-century scholarship to identify Caravaggio as the major misfit among the painters of this period. The prelude to the *Lives* is Bellori’s essay on the ‘Ideal’ which enshrined the Neo-Platonism that came to dominate the classical revival of the later eighteenth-century. For a Neo-Platonic ‘idealist’ Caravaggio was the lowest point on the scale of artistic accomplishment, a raw imitator of nature without the benefit of proper artifice. In his ‘Idea’ Bellori says “in our time Michelangelo da Caravaggio was too naturalistic, he painted men as they are, and Bamboccio painted the worst” (58) – a curious sentiment for someone who fancied himself a ‘mere translator’. It is because of Bellori that later scholars moulded Caravaggio into an outsider, a pure naturalist, deliberately flaunting the classicizing tendencies favoured by the ‘rival’ Carracci school. More recent scholarship has tended to debunk a lot of this myth; Caravaggio seems to have been a rather learned artist who preferred the singularity of the exceptional expression over more traditional depictions. In his way, as Tomas Montanari points out (or at least seems to suggest) in his excellent ‘Introduction’ to this edition, Caravaggio’s independence and removal from the ‘academy’ placed him in roughly the same category as another upstart of the period, Gian Lorenzo Bernini, whom Bellori deliberately omitted from his biographies. He limits his discussion of sculptors to De Quesnoy and Algardi for a reason; specifically because “sculpture to date lacks a sculptor, because it has not been raised to the level of painting, its companion, and marbles remain deprived of narrative, boasting only some few statues such as those of Michelangelo, which are inferior to ancient works” (49). Take that, Bernini (and Michelangelo, too, who Bellori needed to devalue to assure the apotheosis of Raphael).

It seems more than apparent now that he excluded Bernini (whom he seems rather to have actually admired) not on formal grounds (which is why most seventeenth-century theorists ignored Borromini) but on political ones. Bellori was among the disciples of the Carracci, and with the ascendancy of the Barberini Pope Urban VIII, artists of the Bolognese school were dropped in favour of artists like Bernini and Pietro da Cortona (another artist Bellori excluded from his biographies). It seems that Bellori was particularly sensitive to the disenfranchise-

ment of Domenichino, who was displaced by Cortona and went to Naples. As an adherent of the Carracci school, Bellori preferred tradition to innovation, and thought that papal authority was best expressed in the vein of the Raphaelesque academic mode that the Carracci effectively institutionalized. As supervisor of Roman antiquities after 1670, one of Bellori's projects was the installation of the busts of Annibale Carracci and Raphael in the Pantheon (12). To acknowledge Bernini would be to endorse an art that was fundamentally anti-academic and maybe even anti-intellectual, and that thrived on a papal favouritism that celebrated and cultivated new forms rather than relying on the classicizing norms that had spoken a language of papal power for several generations.

It was Bellori who effectively solidified the reputation of Raphael for artists of the late seventeenth and eighteenth centuries. Bellori's admiration for Raphael was based not only on intellectual premises, but on a fairly detailed technical understanding of Raphael's work. With the painter Carlo Maratti, Bellori made a plan for the restoration of Raphael's frescoes in the Loggia of Psyche in the Farnesina, which he examined, along with the Vatican *stanze* frescoes, in such meticulous physical detail that he really should be credited as a founder of modern documentary techniques in conservation and restoration (these examinations were published posthumously in 1696 as *Descrizione delle imagini dipinte de Raffaello d'Urbino*). In enshrining Raphael as the true model for painting, Bellori marked the culmination of a process that had begun in the sixteenth-century. The deification of Raphael is clearly found in Ludovico Dolce's treatise *L'Aretino* (first published in 1557), so it is perhaps not surprising to learn that Maratti knew and admired this work (see *Dolce's Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, Mark W. Roskill, University of Toronto Press, 2000, 67).

One of the biographies included in this edition of the *Lives* is the first complete English translation of Bellori's biography of Maratti, one of three lives to be published after Bellori's death (the others are of Guido Reni and Andrea Sacchi). Maratti is a much overlooked figure in art scholarship, so having this biography available in English should permit a more attentive re-examination of his life and career, as well as provide insight into the development of Bellori's theoretical stance in his later years (the life of Maratti is perhaps Bellori's greatest project of deification, which might come as a bit of a surprise to a modern reader).

The translators have done an excellent job in capturing the nuances of Bellori's 'plain' language, allowing him to speak for himself. What emerges is an entirely new appreciation of the breathtaking detail of his observations and descriptions, which is certainly one of his most important contributions to our picture of this period. Working from earlier editions of the work, and with a dedication to Evelina Borea and Giovanni Previtali, who produced their magisterial version of the *Lives* in Italian in 1976, the translators have produced a particularly useful tool for advancing art historical scholarship on the seventeenth-century, keeping in mind, of course, that even the best translation is another form of interpretation.

SALLY HICKSON  
*University of Guelph*

Gianni Cicali, *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento*. Collana Storia dello Spettacolo, Saggi, 9. Firenze: Le Lettere, 2005. Pp. 370. 65.

Si intende, in senso ampio, per sistema dei ruoli nel teatro italiano d'opera comica del Settecento una categoria di attori-cantanti, accomunati da una specifica seppur variabile e permutabile qualifica professionale (primi buffi e prime buffe, buffi caricati, buffi toscani o napoletani, mezzi caratteri, secondi buffi e seconde buffe, secondi mezzi caratteri ecc.), collegati e interdipendenti tra loro in modo da costituire, tra la metà del XVIII e gli inizi del XIX secolo, compagnie teatrali organiche, soggette a determinate leggi di mercato e artistico-professionali e in grado di proporre un repertorio drammaturgico-musicale dalle comuni, condivise e condivisibili caratteristiche generali all'interno di un *pre-esistente* ma dinamico ecosistema (o sovrastruttura) culturale, linguistico, economico, urbanistico, editoriale e teatrale, nazionale e/o continentale, diffuso e percorso da una capillare rete di trasporti per le merci e le persone. (p. 29)

Così, ad apertura di sipario, dopo una serie di adattamenti e integrazioni, la definizione dell'oggetto di ricerca campeggia verso il lettore, quasi ad irretirlo per un viaggio immaginario dietro le quinte della movimentata scena settecentesca. Ha il tono ufficiale degli articoli di legge, la minuzia descrittiva di una clausola contrattuale, il respiro serrato di una cronaca che si vorrebbe contenesse le mille vicissitudini di innumerevoli esperienze artistiche, biografiche, professionali. E — beninteso — la ricchezza di un approccio lucido e appassionato a un tempo alla complessità di un fenomeno (il modellarsi di un sistema di parti e ruoli all'interno della lunga stagione del teatro moderno) che si intuisce dietro ogni evento e occasione di spettacolo, che si coglie nei destini di tanta poesia drammatica e di tante maestranze, ma diventa impalpabile, sfuggente proprio mentre si prova a descriverlo compiutamente, forse perché tratto *par excellence* esoterico del "mestiere", nato per sottrarsi allo sguardo del pubblico quanto più s'impone all'attenzione di critici e addetti ai lavori. È una definizione acuta per la sua inevitabile, tenace tortuosità, e lascia trapelare tutta la suggestione di un campo di indagine dove ogni epilogo rimane necessariamente una dichiarazione di intenti, il punto di partenza per nuove analisi e scoperte.

*Last but not least*, il libro di Gianni Cicali si inserisce in una serie di volumi che hanno riportato all'attenzione della moderna teatrologia la questione del ruolo come elemento fondante delle pratiche drammaturgiche dell'Occidente, in un segmento di lunga durata che va a un di presso dalla nascita del professionismo attoriale fino alle prove di regia nel cuore del XIX secolo. Oltre ai classici (e benemeriti) studi sulla Commedia dell'Arte, basti pensare almeno a *Il teatro dei ruoli in Europa* a cura di Umberto Artioli (Padova, Esedra, 2000), la riedizione de *Il sistema dei ruoli nel teatro tedesco del Settecento* di Bernhard Diebold (Firenze, Le Lettere, 2001) e a *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento* di Cristina Jandelli (ivi, 2002). Ma, nel suo caso, pare determinante uno slittamento operativo. Una salda cornice teorica, maturata attraverso la cognizione delle fonti più disparate, libretti, recensioni, pratiche giuridiche e amministrative, corrispondenze, materiali d'archivio, inserti metateatrali, si offre e si collega alla disamina di un genere vista da alcune prospettive privilegiate, quelle di carriere esemplari perché, se apparen-

temente possono rivelarsi casi limite in un settore magmatico e fluttuante, in realtà dimostrano per via di questa superficiale eccezionalità la “tenuta” di un regime, la perfezione di un meccanismo capace di combinare il massimo irrigidimento formale e la massima elasticità. Ne risulta un quadro saggialmente bifronte: la struttura portante del ruolo è costantemente guardata dall’alto delle coordinate generali, e dal basso delle specifiche esigenze performative di programmazioni e contesti. Esiste una teoresi occulta di questi modelli caratteriali nel *milieu* settecentesco, e diffusa per latitudini e competenze tecniche (dai rilievi degli ambasciatori inglesi alle notazioni di un pittore come Pier Luigi Ghezzi), mentre l’allestimento delle stagioni, gli appalti, i frenetici spostamenti di attori-cantanti e moduli testuali da una parte all’altra della penisola e dell’intero continente continuano a misurarsi con le aspettative legate a precise e identificabili fisionomie recitative. Vi sono tratti riconducibili alle sottigliezze e sfumature che esplodono nel corso del secolo a significare questo o quel contributo attoriale, ma non si può assolutamente trascurare «l’indissolubilità tra spettanze del ruolo e abilità dell’interprete» (p. 56). Il sistema funziona mediante l’identificazione con i dati pre-esistenti di una tradizione e la forzosa, creativa rielaborazione dei singoli interpreti, in cui il grado di ri-scrittura può prevalere sulla quiescente accettazione del già noto o lasciarsene totalmente soggiogare, senza tuttavia scalfire il principio dell’utilità di una “griglia” o della re-invenzione privata di tipologie garantite.

Cicali dà prova di un raffinato talento da erudito nei cammei che costellano la sua ricostruzione dei destini del teatro comico musicale dalla parte di attori e ruoli. Il lavoro del fiorentino Pietro Pertici, «dall’opera alla prosa, dalla prosa all’opera», si segnala per le sue pronunciate escursioni nell’universo spettacolare dell’epoca —partecipazioni a pastorali, drammi seri, testi riformati goldoniani— entro il quale si insinua una peculiare bravura nel ricondurre il tutto ad una calibrata cifra stilistica, ascrittagli a titolo di merito o di colpa secondo gli interlocutori e le circostanze. Eppure, le chiavi del successo sono anche in quei percorsi imperscrutabili per cui alcune personalità legano i loro nomi alle dinamiche del mercato, ai rapporti politici tra paesi o alle strategie di autopromozione delle figure di teatro più smaliziate e avventurose. Analogamente, Anna Lucia De Amicis porta in auge un patrimonio espressivo riconducibile alla “servetta”, «motore quasi mitologico» di tante trasformazioni del palcoscenico settecentesco, cimentandosi ambiziosamente su nuove piazze, sfruttando fino in fondo le potenzialità di quelle collaborazioni fisse (coppie o microcompagnie) nelle quali si affinano le proprie doti espressive fino al virtuosismo e sopperendo —con acume e intelligenza— agli inconvenienti che avrebbero potuto compromettere seriamente gli esiti di una carriera perseguita con accortezza, grazie alla rifinitura di portamento, gestualità e delle indiscusse qualità canore. In altri casi è la pronunciata flessibilità a garantire continuità al mestiere: Filippo Laschi o Michele Del Zanca vivono dell’osmosi tra ruoli primari e secondari, in una trafila che da un lato sembrerebbe costringerli a subire le congiunture della mercatura teatrale, dall’altro li porta a riformulare su basi mutate l’idea di un’eccellenza nel ruolo, insistendo su quel misto di specializzazione e di eclettismo che fece la loro fortuna e quella di diversi artisti a Settecento inoltrato. Sulla questione meridionale dei buffi caricati il discorso sul

sistema si scontra più direttamente con fattori di appartenenza geografica, impasti linguistici, precedenti scenico-letterari che conoscono una loro evoluzione solo a condizione di non smarrire il loro radicamento in una *humus* segnatamente napoletana, pur dialogando —con altre modalità e altri risultati— con le tensioni della scena coeva. Ma forse —*nisi labor eius amore*— proprio perché riuscì a sentirsi meno obbligato alle immediate contaminazioni e mediazioni su cui le piazze centro-settentrionali d'Italia costruirono lentamente il loro prestigio, il microcosmo regnicolo, quando non soggiaceva all'inevitabile *routine* dettata dalle urgenze dei cartelloni, seppe perseguitare livelli di raffinatezza formale e poetica, spunti ideologici e polemici (e si pensi, per l'appunto, a Trinchera, non a caso nome ricorrente nel capitolo, e più tardi a Galiani e a Lorenzi), o poderosi e fragili impegni letterario-editoriali (*in primis* Cerlone), coinvolgendo attori-cantanti che rimanevano in fondo l'autentica ragione ispiratrice di un insuperato fermento teatrale.

Ad una ricca antologia va il compito di offrire subito opportunità di verifica al lettore, lasciando che formulì ulteriori ipotesi sulla base di quei testi. Si tratta di una scelta che richiama la prospettiva bifronte di cui si è detto: se dalla riconoscizione di molteplici fonti si parte per approdare al "sistema", la provata, capillare estensione del "sistema" getta nuova luce su quei documenti, portando in primo piano dettagli, contrasti, *nuances* dall'insospettabile valore storico-critico.

Quasi una recondita —e inconfessata— *Ringkomposition*. Eppure, l'augurio migliore di fronte al volume di Cicali è che sia percepito come un'opera deliberatamente incompiuta. Aperta, propositiva e provocatoria, passibile di aggiunte e —perché no?— di emendamenti. Ne scaturiscono suggestioni di raro interesse, che attendono un lavoro umile e paziente anche su questioni apparentemente risolte o frequentemente sondate. Ad esempio, il lento dissolversi dell'Improvvisa nei meandri del genere comico, canoro e non, che assorbì, prima ancora che trame e sequenze, una *forma mentis* produttiva e organizzativa, e con ricadute diverse nei dissimili contesti italiani; lo snodarsi di una geografia e storia dello spettacolo nel diciottesimo secolo, in grado di rivelare tratti di omogeneità anche al cospetto di grandi distanze o differenze sostanziali tra ambiti contigui per antiche consuetudini; o, ancora, gli spazi di una riforma che sembra riassumere lo spirito avanguardistico e intellettualmente impegnato del secolo e che si scopre sempre più venata di compromessi, azzardi, quando non di vivaci nostalgie, avvalorando ulteriormente l'idea di uno scarto fra la realtà della scena e la sua progettualità; il confronto —che si spera costituisca oggetto di mirati interventi di parte musicologica— con partiture, stili compositivi, prestazioni vocali così come possono desumersi dalle fonti, per cogliere eventuali asperità e complicazioni del "sistema"; il peso del metateatro nella tradizione del diciottesimo secolo, tra riflessione e ironia, cronaca e dissacrazione e —per lo studioso e l'operatore di spettacolo di oggi— documentazione e de-formazione; successi e velleità di tanto ribellismo ottocentesco, romantico, risorgimentale, naturalistico, di fronte alla fisiologica tendenza all'imperturbabilità dell'universo attoriale; la sopravvivenza carsica di un'aspirazione ai ruoli nell'agguerrita scena novecentesca. E molte altre possibilità di ricerca. Di sicuro, in questa sottile dialettica, in questa duplice pressione di tipologie precostituite e duttili e di attori cantanti in carne e ossa, segnati dalla

fame di Arte e di lavoro, può ravvisarsi molto della fascinosa scena settecentesca, come delle ragioni di capolavori, noti o da recuperare.

FRANCESCO COTTICELLI

*Università di Cagliari*

Elio Providenti. *Colloqui con Pirandello*. Firenze: Edizioni Polistampa, 2005.  
Pp. 216. ISBN 8-8830-4897-0 Euro 18

In un elegante formato tipografico, dall'inusuale, ariosa impaginazione che rende la lettura oltremodo accattivante, questo nuovo lavoro pirandelliano di Elio Providenti ha il pregio della novità letteraria sostenuta dal rigore scientifico. Non è propriamente biografia critica né un'autobiografia che s'immagini raccontata dal celebre personaggio. Questi *Colloqui* non avvengono neppure tra interlocutori alla pari ma semmai nella stanza immaginaria d'un confessionale *sui generis* in cui si materializza quello Spirito magno che vuol così evocare *la verità* del suo passato e contestare le tante false interpretazioni corse su di lui.

Nel lontano 1990 Providenti pubblicava *Archeologie pirandelliane* in cui rintracciava e analizzava per la prima volta le diverse stesure riguardanti i frammenti rimasti del *Belfagor*, il poemetto ispirato al Machiavelli che non venne mai pubblicato, anzi distrutto dallo stesso Pirandello. In quel poemetto era l'arcidiavolo Belfagor a presentarsi a Pirandello con una lettera di *Nicolaus, segretario fiorentino*. Prendendo lo spunto da questo particolare e parafrasandone i versi Providenti dà inizio a questi *Colloqui*: "Su la vecchia sedia a dondolo/ mi spingevo innanzi e indietro/ quando udii con molta grazia/ dar tre colpi a l'uscio a vetro. L'uscio s'apre ed entra d'impeto/ un signore...proprio quello!/ Faccio un salto e balzo in piedi/ Chi ho dinanzi?—Pirandello".

Non più personaggi che si presentano a Pirandello a pregarlo di render pubbliche le loro più o meno tragiche vicende, o personaggi vivi che vogliono comunicare con quelli defunti per dar loro notizie del mondo. Qui è Pirandello che d'impeto si presenta al sorpreso studioso per disfogarsi, svelenirsi, a sfatare i pregiudizi, le inesattezze, gli equivoci dei critici attorno alla sua persona, al suo mondo, alla sua opera.

Col timore che pure lui possa essere annoverato fra cotanti senni Providenti si fa prestamente remissivo amanuense sollecito "a trascrivere quanto più possibile fedelmente" ciò che lo Spirito gli va esternando. Providenti ne scava così a poco a poco l'intimo, ne esplora gli alterni sentimenti per catturarne l'anima, cercando di costruire un ritratto completo e veritiero, almeno il più attendibile possibile. Tutto ciò su dati esclusivamente "storici". Base primaria di verifica sono i tre volumi del grande epistolario familiare che Providenti ha evidentemente sulle dita per averli egli stesso curati con meticolosità certosina, il tutto sullo sfondo del complesso mondo letterario e politico del tempo. Non mancano illuminanti frammenti di storia italiana. Una eccezionale ragnatela di dati e di rapporti costruita con pazienza e rara abilità. Valga qualche sommario campione:

Questa è buffa. Dopo un secolo e più avevo completamente dimenticato quel mio tacquinetto di Bonn con le pagine sulla gita a Kessenich, ed ecco che la filologia tedesca, alla cui scuola ahimè anch'io mi formai, si allea con un'altra temibile filologia, quella giapponese, per anatomicarmi ancora una volta. Come se fossi un Procopio Scannamosche qualsiasi, mi mettono sotto osservazione, ripercorrono i miei passi ad uno ad uno, analizzano ogni mia mossa e fanno deduzioni e cercano spiegazioni cui nessuno, tanto meno io, avevo mai pensato. (34).

Pirandello tiene a precisare, semmai, come e dove egli abbia elaborato i motivi suggeriti dalle opere degli autori da lui più ammirati, tra cui il *Faust* del Lenau che la critica avrebbe invece del tutto ignorato. Non manca anche di aggiungere: "Io rielaborai questo stesso tema anche nella XII composizione della *Pasqua di Gea* adottando una chiave umoristica che per allora mi era nuova, ma che poi divenne per me abituale". (34)

Sulle varie posizioni politiche dell'Italia dopo il 1870 con l'acquisto di Roma capitale, il giudizio di Pirandello si fa tagliente:

Altro che la terza Roma, altro che la Roma del Popolo di Mazzini, altro che la redenzione di tutti gli italiani al soffio innovatore dell'unificazione! Ricorda l'epodo carducciano per Vincenzo Caldesi? ... *Impronta Italia domandava Roma/Bisanzio esso le han dato*. Questi versi risuonarono a lungo nel cuore di ciascuno di noi che non avevamo dismesso il sogno mazziniano: ci colpirono come una frustata ed ebbero una diffusione immediata; finirono anche nella testate dello spregiudicato periodico "La Cronaca bizantina", palestra delle nuove generazioni letterarie nella prima metà degli anni ottanta. L'aveva creata il meneghino Angelo Sommaruga, tra i tanti calati a Roma in quel tempo, che s'era imposto come editore di successo, con nuove e fin'allora inaudite iniziative. Carducci l'aveva in simpatia ... Ma stiamo divagando. (44).

Non manca il ricordo affettuoso degli amici con cui Pirandello ha condiviso le sue battaglie politiche:

Nel breve periodo della nostra vita comune scoprimmo di condividere i fieri sentimenti repubblicani definitivamente consolidati in noi dalla ferita d'Aspromonte che la monarchia aveva inferto all'unità degli italiani. Le nostre convinzioni ci portavano a un radicalismo che mi faceva scrivere all'altro nostro comune amico Giuseppe Schirò di Piana dei Greci (allo *zingaro mio*, come talvolta lo chiamavo), di invidiarigli il sogno da lui coltivato d'una patria albanese libera e forte, affrancata finalmente dalla servitù ottomana, quando a noi toccava assistere allo spettacolo di un'Italia mangiata dai cani, con un re creduto buono ma in realtà imbecille, sedente su un trono merdoso —così mi esprimevo— innalzato sui sacri cadaveri dei martiri. Schirò...un altro amico che persi presto; perché, poverino, s'era invaghito di mia sorella Lina e m'affidò questo suo sentimento cercando in me un appoggio, figuriamoci!, proprio nello stesso periodo in cui mia sorella si prometteva sposa a "un ingegnere ricco e intelligentissimo". Così gli scrissi in una mia lettera del tutto inopportuna; egli ci restò male, e la nostra amicizia ne fu compromessa. (72).

La confessione è fluida, schietta, immediata. Dettagli puramente familiari che in altri contesti sarebbero irrilevanti qui danno colore, si addicono perfettamente al carattere di Pirandello, rifiniscono la sua personalità. Ne avvantaggia il prodotto.

to finale, la genuinità, l'efficacia del ritratto.

Quando Providenti, tuttavia, da meticoloso storico, si permette di far pure rilevare qualche inesattezza o incoerenza in taluni atteggiamenti o dichiarazioni del grande personaggio, Pirandello si impuntiglia:

Voi filologi che gongolate trionfanti quando nell'opera di qualcuno credete di avere individuato un pezzo o un frammento che non gli appartiene perdete poi di vista l'essenziale, che è comprendere il modo come questi pezzi e frammenti si dispongono e il valore che assumono. È il vecchio difetto di vedere soltanto il particolare... (92).

Evitando ogni sequenza biografica Providenti sceglie nove temi di carattere vario: *La Fede, Bonn, Lenau, Se..., Rocco e le due famiglie, Amici e Maestri, Sei personaggi, Marta, Non conclude*, che pur non avendo alcun legame o rapporto diretto tra loro nulladimeno si ricollegano internamente e perfettamente per un fine prefisso. Di proposito viene pure eluso ogni rimando alle canoniche note bibliografiche. La pagina è linda, la lettura scorrevole e avvincente.

Ma a supporto delle argomentazioni viene tuttavia aggiunta una cinquantina di pagine referenziali in cui si puntualizza il testo con capillare precisione. Quel che in un'edizione scientifica sono d'abitudine le note a piè di pagina e le chiose qui sono confinate in un "limbo" a parte, per uso dei filologi.

A tutto questo vorrei aggiungere in conclusione un mio personale ricordo. Fui tra coloro che assistettero e parteciparono alla presentazione e alla lettura in anteprima di alcune pagine dei *Colloqui* sul piazzale della casa natale di Pirandello ad Agrigento nel giugno 2003, in occasione del centotrentaseiesimo anniversario della nascita, celebrato quell'anno con una mostra singolare di quadri di Luigi e della sorella Lina, cui se ne unì anche qualcuno del grande pittore della famiglia, Fausto. L'attenzione del pubblico presente, all'evocazione del Personaggio che in prima persona raccontava la storia delle sue due famiglie, dei Ricci-Gramitto e dei Pirandello, fu come calamitata quando iniziò la lettura di un testo che svelava in quel momento le sue potenzialità teatrali.

ANTONIO ALESSIO  
*McMaster University (Emeritus)*

Nino Famà. *La stanza segreta*. Caltanissetta: Salvatore Sciascia, 2004. Pp. 192.  
 ISBN 88-8241-185-0. Euro 15

When we approach works written in Italian in Canada, our initial perception of these efforts is somewhat affected by the reading experience of writings inspired by nostalgia or regret, often with a strong autobiographical connotation, that voice the innermost search for peace, meaning and reconciliation, if not truth, of those who experienced migration's displacement and dislocation. The disruption of immigration was so intense that, even after many years of rationalizing and reflecting over the positive as well as negative results of being an immigrant, those innermost feelings continue to search for an outlet.

In the variety and dissimilarity of literary results of the Italian literature of migration to Canada, the novel by Nino Famà comes as a valuable addition to the production of Italian writers in this land. A scholar who has been living in Canada for more than 40 years, is fluent in several languages and author of many academic studies, Famà has recently dedicated himself to writing creative works in his mother tongue inspired by his Sicilian home village. What makes his novel, *La stanza segreta*, particularly significant in the context of Italian literary writing in Canada is a narrative that goes beyond the limits of ethnic autobiography or literature of the immigrant experience to address themes and motifs common to Italian-Canadian literature as a whole, by employing sound narrative techniques that resonate with more than one literary tradition and enrich the local literary production in the Italian language with new atmospheres and quality.

The novel is centred on the character of a young, second-generation Italian-Canadian man, Nicky Nicoterra, who continues to be in a state of depression and desolation after the death of his grandfather, an Italian immigrant who had been his only personal harbour after his parents' separation many years earlier. Nicky wanders around in a state of confusion and disorientation. Neither his analyst nor his friends seem to be able to reach him at his inner core, wrapped, as he has himself, in layers of protective indifference and seemingly-careless detachment. Conversely, those layers do not allow him to get closer to his father or his girlfriend, focused as he is on his inner life and quest for peace. His social life revolves around work, university, friends, sex, and some drinks and drugs, without any passion or drive.

In his search for direction, Nicky starts transcribing the written and oral accounts his grandfather has left him and discovers the small history of his paternal family over several generations, from the Italian Unification to the post-World War II period, when his grandfather left for North America. His family's story brings images of an isolated village in the mountains, of the life of its community and its barren poverty and struggle for survival. After his father's sudden death, Nicky is convinced to take a trip to the land of his grandfather, but the experience is quite disappointing: nothing is left of the world described by his grandfather, and very little can still be traced. Emigration has erased his ancestors' human experience and their imprint from their original land. For Nicky, this is too much to bear.

There are several *topoi* in the novel that relate it to Italian-Canadian literature, such as the contraposition of the Old World and the New, and their respective value systems, as in the case of family unity and the role of women. Other common themes are the relationships among generations, the death of family members as rites of passage, the discovery of one's roots and the return journey to the land of the fathers. Mostly, the younger generations' quest for meaning and unity and the desire to overcome inner struggles or oppositions in their life is what connects this novel to the production of many younger Italian-Canadian writers.

Of course, common themes and motifs do not necessarily mean similarity of style and narrative techniques, or literary outcomes, and this is where *La stanza segreta* can be considered a commendable addition to Italian literature in Canada. What truly distinguishes this work is its smooth narration, fluency of language and

sagacious variety of narrative techniques, which confer on the fundamental nature of each time period and place, moment and experience a distinguishing light, texture and shade.

In its overall structure, the novel follows a circular movement, so common in many Italian-Canadian narratives, following Nicky's journey from his troubled inner-self to the world of his ancestors—so distant in time and place and experience—and back. Nicky's experiences are narrated in the first person at the beginning and end of the novel, which allows for an effective layering of intimate and social dynamics. Between these two parts set in the present, the transcription of the *Tolomesi* villagers' story by Nicky is inserted as the adaptation of his grandfather's storytelling. This meta-linguistic artifice of recording and re-elaborating the grandfather's narration in the grandson's own words allows the author to overcome inevitable hurdles originating from a linguistically realistic rendition of the elder's story, so that metaphorically the narration lets the voices of the young and the elderly overlap and, in the end, blend into one consciousness. The voice of the grandfather becomes the voice of the grandchild and vice versa, in a rare moment of empathy and communion.

One could argue that this artifice might contribute to the uniformity of these two main voices; instead, variation in the overall narration is achieved through different stylistic contrapositions and juxtapositions. As an example, the story of the *Tolomesi* is written following a traditionally structured chronological order within a unity of space, while experiences and events affecting Nicky's intimate life are more fragmented and disparate, with a more open-ended structure. Nature and soil are among the main characters in the *re-construction* of *Toloma*, in a cyclical life dominated by the struggle for survival of an entire community. Instead, Nicky's effort to accept his existence is entirely his own and his wandering brings him to the ruins of a world which both in Canada and Italy has no future. Also, the magic realism used in the description of *Toloma*'s tale, with legends and popular beliefs, is inevitably absent from Nicky's life, and simple Old World hope is replaced by unbearable New World anguish.

*La stanza segreta* is definitely a book that not only deserves to be read, but also demands attention as a noteworthy addition to both Italian-Canadian literature and Italian literature outside of Italy.

MONICA STELLIN

*Wilfrid Laurier University*

Luca Somigli. *Legitimizing the Artist. Manifesto Writing and European Modernism 1885-1915*. Toronto: University of Toronto Press, 2003. Pp. viii, 296. ISBN 0-8020-3761-5 \$55, Euro 35.

This is a well-researched and thought-out intervention on the ever complex issue of what is or was Modernism, the identity and role of the artist during that extended *fin-de-siècle* straddling the nineteenth and the twentieth centuries, and the expressive forms through which certain major shifts in culture occurred. Beginning with canonical references to Rimbaud and Baudelaire, the author retraces the decline and loss of the Aura of the work of art which characterized the

waning decades of the nineteenth-century as new social, political and economic dynamics emerged to subvert Romanticism, and the potent negative effects it had on the artists and the sense of their role and mission. One immediate consequence of this turn of events was that artists had to acknowledge that the “Halo” which they sported with pride since before the rise of Modernity (one can think of Petrarch’s coronation as poet laureate) had not only been challenged but had fallen by the wayside, ushering thus a many-sided crisis in the rapport art/world. For one thing, the artist is compelled to adopt a new stance, especially as it becomes clear that the halo is an ideological construct and that, as it can be lost, it can perhaps be re-created as well. In the different cultural contexts of France, Italy, and Anglo America, the reactions are diverse. The umbrella-word *décadence* signals one such reaction: art becomes an “escape,” but at the same time a “prison,” or an “impossible reconstruction,” or even a model for life itself to imitate. Thus we have aestheticism. But another reaction was of the opposite bent: drop the halo and, in fact, make sure that art no longer even strives for it, abandoning the myth of its sacral origins. This is the historical avant-garde, which can be variously traced to symbolism, Mallarmé in particular, and which develops a rather different notion of the autonomy of the work of art than do the decadents.

A classic example of the dwindling distance between artist and the new bourgeoisie public is represented by forms such as the Feuilleton, which points to the hitherto unconceivable notion that art had anything to do with crass commercialism. Clearly the lines of demarcation become less clear. What Somigli brings to the analysis of this well-trodden, yet ever confused and conflicted state of affairs is a renewed consideration on a form of expression which literally explodes on the scene in the avant-gardist camp, and that is the manifesto. The author illustrates the various ways in which it was impugned by artists in an effort to vindicate alternative forms of legitimization. Drawing on a critical study by Claude Abastado, and juxtaposing it to the historically crucial production of Jean Moréas—the “Manifesto of Symbolism” is from 1886—the author establishes that the manifesto has a fundamental pragmatic aspect to it which can be wielded to achieve different objectives. For one thing, the rhetoric of this form is fundamentally relational, and as such it presupposes an audience. More than that, the manifesto permits the writer to address everyone, an inter-class audience which is presented with a *fait-accompli*, a stance or position not to be questioned but which in turn, and we might say by necessity, generates other discourses around it, about it, or in counter position to it. But that is the beginning of the story. For, strong of its initial linguistic ambiguity—it begs the question of agency, power, and identity, the author argues—even while it explicitly announces a rupture, we must now distinguish between manifestoes of imposition and manifestoes of opposition, that is, those that speak for groups in power, and those that speak for groups who are disempowered. In either case, though, as Jeanne Demers and Line McMurray have demonstrated, the “attack” borne by a manifesto is aimed at destabilizing whatever prior “contract” existed between an artist/group and its institution/community, and it furthermore suggests, and at that forcefully, a displacement and the introduction of a new set of beliefs or practices.

The rest of the book is subdivided into three large chapters dedicated to, respectively, “Strategies of Legitimation: The Manifesto from Politics to Aesthetics,” “A Poetics of Modernity: Futurism as the Overturning of Aestheticism,” and “Anarchists and Scientists: Futurism in England and the Formation of Imagism.” Each chapter is further subdivided into sections, thus we can read a short history of the Manifesto from 1550 to 1850, and how it bears out the opposition between the Prince and the People, with an historically documentable shift in the legitimizing power of the manifesto (through some of its incarnations, such as the “declaration” in the eighteenth-century, for instance), from the top toward the bottom, or we might say, with the author, from politics to aesthetics. We are also offered close readings of the role of Anatole Baju and of F.T. Marinetti in this problematic shift at the high end of Modernity, a period specifically called Modernism, each representing a phase of the evolution of the reaction to the Kantian separation between art and reality. We recall that the principle of the autonomy of the beautiful demanded that it be trans-historical, that the aesthetic be detached from the pragmatic, a theory which contributed to the formalization of the principle of the autonomy of art. However, as many other critics have pointed out – Somigli cites Berman, Burgher, Eagleton – this aesthetic entered upon hard times during a time in which the notion of an organic society was being shattered, a period marked moreover by a criss-crossing of disciplines and an invasion of the aesthetic by the grim realities of the marketplace and new technologies (one need think only of the impact of photography).

One fruitful suggestion that emerges from the pages of this book is how paradoxical is the path that conjoins Mallarmé to Marinetti, for although the first brings the autonomy of the signifier to its absurd conclusion, suppresses the referent and shatters the linearity of the word and the geometry of the page whilst he still cultivates the rarefied space of the aesthetic, Marinetti continues on the path of the disintegration of established syntax and word order, re-integrates the graphic and visual dimension to verbal expression, yet he clearly embraces the relevance of the *outside world*, especially in its technological dimension now finally cleansed of sentimentalism and aestheticism. But in order to make the connection between art and reality, when confronted with “freed words” or *parole in libertà*, the onus is no longer on the artist but, rather, on to the reader: the principle of analogy now works not to establish what meanings the author might have intended, what secret correspondences there might be implied (as with the first generation of symbolists), but, rather, it essays to re-connect the work to the sense of what is new, different, unstable, chaotic, in fact, what is to come, the future. Marinetti in brief elevated manifesto writing to an art form, but made it into a programme.

Somigli’s book is rich and stimulating, and it does compel renewed reflection on this most problematic of periods. I have however a few reservations, and they are of two orders, one rhetorical, the other theoretical. The first has to do with the use of sources to buttress the argument: it appears that as long as a critic said something about any of the authors Somigli reads up close, then it warrants citation. Thus, when discussing the characterization of *décadence* we find him seeking support from such diverse, and in point of fact incompatible, critics as the neoideal-

ist Walter Binni and Elio Gioanola, on the one hand, and the phenomenologist Fausto Curi on the other. Luciano Anceschi is mentioned in the Bibliography but not in the course of the discussion, which is unfortunate since Anceschi had worked out a history of poetics and the dynamics between the autonomy and the heteronomy of art *before* Walter Benjamin, and with specific reference to the problem of *seeing through* the impasse created by the historiographic notion of *decadentismo*. (In the Bibliography, also, the title of Ballerini's book is *La piramide capovolta*, not "rovesciata".) Nor is the author concerned with the fact that the interpretations of the avant-gardes by Burgher, Poggioli and Perloff are strikingly dissimilar and in fact are based on very different presuppositions of what the work of art is and therefore what the avant-gardes mean or have meant. Finally, and in the same historiographic vein, short shrift is made of the relation of the avant-gardes and the postmodern, and Somigli seems to share the widely circulated notion that the latter is but a different aspect, when not a continuation, of the former: "modernism and post-modernism are in fact the two faces of the same experience of alienation on the part of the intellectual." (220) This is very reductive, as it does no justice to the radical changes brought about by the movements of the twenties – for instance, on the heels of the Surrealist manifesto, the poets (and painters) have no longer a desire to communicate with the audience, and this retrenching of themselves inside an (however elitist) space is markedly *other* than that of the 1890s and early 1900s. And so it is with the aftermath of Modernism, or the neo-avant-gardes of the fifties and the sixties, whether in Italy, France or the United States, where alienation and isolation is explicitly fought and the sense of the rebellion was aimed precisely at regaining currency in the now dominant bourgeoisie culture. This was achieved by acting not as *poeta vate* or poet laureate, a notion vehemently rejected, but, under the inevitable influence of the left, as critics of their own culture as well as of the alienation which now was perceived to be embodied in everyday language and the growing mass media. In brief, alienation is not the same in the two different eras, that of the Modernists or the avant-gardes, and that of the postmoderns, because alienation too – its perception, value and impact upon the constitution of the word – changes over time and influences the interpretation of the previous or a prior period. Finally, matters change again in the seventies and the eighties, when Postmodernism finally surfaces, and questions of alienation and legitimization either are not even posed, or else they are framed against a radically different set of parameters, albeit often in a confused manner. For the differences I am underscoring, one can look at the work of Diana Krane, Barbara Kruger, Hal Foster and many others, including a 1991 book by this reviewer in which these differences are more clearly and formally explained. I was somewhat surprised that an author familiar with hermeneutics would not consider these shifts in the social dynamics of the world of art, and the discourse of legitimization on the part of the artists, crucial to a reinterpretation of what the stakes were in the period he treats.

One final point concerns the use of the critical category of ambiguity, which I argue is not a category at all, but a way of saying "we don't know what to make of this". From the first page, we read that Rimbaud's emblematic "*il faut être*

*absolument moderne*", is considered "ambiguous" – and why not as triggering two different but possibly coherent paths of interpretation? At the very end, where the thread the author weaved through French aestheticism, Italian historical avant-gardes and Anglo-American modernism highlights the elements: the self-reflexive moment, the attention to formal and structural dimensions of the work and the proliferation of narratives focusing on the artist, we read that "the same gesture" is repeated, arriving at this conclusion: "the production of manifestoes" corresponds to "the textual site where such a process of renegotiation is carried out, in a space that lies *ambiguously* on the threshold between the modern mass media and the traditional venues of literary production" (219, my emphasis). It is too broad a generalization, for the "traditional venues of literary production" have not been so homogenous or constant: artists have turned back upon the re-examination of the structure and formal requirements of the work many other times before, during the Baroque, for instance, or during Romanticism, when challenged by the introduction of new technologies or new social orders. And artists have always been self-reflexive, at least from Virgil onwards, unless one is blinded by idealist-textualist insights whereby artists do not think, do not work toward achieving an effect on a public, or are caught up in aesthetic thralldom or meta- or inter-textual self-referencing. My point is that like too many critics of the past generation, especially those who caught the post-structuralist bug, Somigli also relies on this vaguely "undecidable" notion of art as ambiguity, and critical practice itself as ambiguous in some guise or other, in the end telling us either little that is new, or giving the humanities the appearance of indecisive critical thought, blurred distinctions, and vague connections, something which several actors and forces outside of our disciplines will readily seize upon. One need only follow the *Chronicle of Higher Education*, or read a few general surveys on the status of intellectuals and the disciplines in the past twenty years in the United States (such as by Posner, Wilde, Gay, Jacoby), to realize that if the best we can do is to submit interpretations that bank on ambiguity, and by extension on undecidability, or worse eclecticism, then little wonder that between less than transparent government policies and number-crunching shareholder-driven corporations our very liberal education project will be questioned and attacked.

Having said that, I do consider *Legitimizing the Artist* a valid contribution to a very complex and ever-shifting issue. The author scores critical points when he illustrates what is at stake by making methodological recourse to epistemic diagrams, such as Jakobson's diagram of the functions of language, (60) to show where the "blockage" in communication occurs, or a semiotic square to connect the lines of influence/exchange when explaining Baju's *décadisme*. (75). Here his criticism is incisive, useful, and does contribute to an understanding of the various vectors at work in the redefinition of the slippery role of the artist vis à vis the contrasting poetics that co-exist at any given time. We should recall that even Zola's naturalism upon its first appearance was considered a challenge and a threat to the establishment of arts and letters of the time. Very well argued is also the discussion on Ezra Pound and *imagisme*, which represents an alternative response to the crisis of the role of the artist, one grounded in a belief *internal* to art, as opposed to that

of Palazzeschi, for instance, which is grounded on a self-effacing mock-irony still bent on desacralizing poetry. If my reservations above can be read, as I wish them to be read, in a positive manner, then Somigli's book should also foster reflection on, and further research in, the varying legitimization discourses of the artist, and of the critic as well, during the time of the just past *fin-de-siècle*, when Modernism was truly put to rest. It is imperative that the critic, once identified ambiguities in the comportment and the actual practices of artists, speak in unambiguous terms in the name of values, contexts, and hypotheses on the impact on society as a whole and the arts in particular of those same comportments and practices.

PETER CARRAVETTA

CUNY/Graduate Center & Queens College

Angelo Restivo. *The Cinema of Economic Miracles - Visuality and Modernization in the Italian Art Film*. Durham: Duke University Press, 2002. Pp. 224; 33 b/w illustrations. ISBN 0-8223-2799-6. US\$21.95.

Angelo Restivo focuses his study on the cinema of Pier Paolo Pasolini and Michelangelo Antonioni and the of the so-called "second vital crisis" that followed the neorealism period (1959-1968). It is this more troubling crisis, associated with the "fascism of commodity," that motivates both filmmakers to confront the "trauma of the new" (the geographical shift in population, the changes in the family structure, and the new mobility of car culture) and to trace its "symptoms," including the reconfiguration of national identity and the social visibility of the homosexual. Restivo is clear about his methodology: he uses aesthetic theory and psychoanalysis to examine the historicity of the cinema of the economic miracle.

Restivo's introduction includes the obligatory respect paid to those from whom his theoretical apparatus is drawn, namely Lacan and Zizek. The particularity of Italy as a neo-capitalist country, divided regionally and layered temporally, is fully shown using Lefebvre, Benjamin's idea of "porosity," and Freud's analogy between Rome and the space of memory. The urban layering of this period makes cinema a unique tool with which to critique capitalist exploitation and lay bare the basic forms of human alienation. The body of the work begins with a necessary look at neorealism from *Ossessione* to Fellini's stretching of its limits in *La dolce vita*. In the sections on Pasolini, Restivo addresses economic reorganization after 1950 and creatively uses *Comizi d'amore* (1964) to demonstrate the tension between national discourse and everyday life which leads to a tactical cinematic aesthetic (to use De Certeau's terminology) which in some ways is an extension of neorealism. He decides not to address Pasolini's first two films fully, a curious move considering their production dates (1961 and 1962) and *Mamma Roma*'s obvious reference to the urban development of the economic miracle. The discussion of *Teorema* (1968) articulates one of Restivo's aforementioned (and perhaps least developed) theses to the effect that Pasolini strives to keep homosexuality as an alterity rather than an identity in order to retain its quality of resistance to hegemony. Finally, Restivo argues that Pasolini's framing of myth in *Edipo re*

(released *previous* to *Teorema*) with a prologue of fascist Bologna (1922) and an epilogue of transformed Italy (1967) signals the end of Pasolini's explicit connections between the "new" Italy and the archaic.

Restivo prefacing his own treatment of Antonioni by remarking that the director is rarely associated with the effects of the economic miracle because of his obsession with the formal. His most important observation is that Lacan's theory of the gaze and the Other is crucial to understanding mass media and the new culture of image production in both *Blow-up* (1968) and *L'eclisse* (1962). *Red Desert* (1964) extends the problem of the gaze and voice using a shift that Restivo sees as *postmodern*. He masterfully relates the protagonist's reference to pottery and the final scenes of the fantasy sequence to the rest of the narrative using Heidegger's rift between Earth and World, between the Real and the Symbolic.

Restivo's final chapter discusses the role of homosexuality in shaping national discourse, the extension of the Italian paradigm to other national cinemas, and finally a brief gloss of recent Italian cinema. The conclusion reaffirms that cinematic representation in the 1960s responds to a post-Marxist sense that the economic miracle marked the moment when capitalism finally caught up with itself and became "synchronous."

While Restivo constantly pays respect to the great theorists, he insists that his argument braves new territory. The most important implication of Restivo's reading of Lacan and Zizek is that the split between the eye and the gaze that occurs in the chosen films is specifically due to the sense of loss or nostalgia initiated by the economic miracle. His methodological use of psychoanalysis allows for a deduction of formal unity of the text without specific psychoanalysis of the films' characters. Restivo's book picks up most of its speed towards the end. Rather than steer the momentum into a successful conclusion, however, he allows some of it to dissipate. His discussion of Taiwanese films in relation to the paradigm set out by Italian national cinema loses focus. Restivo himself concedes that it is really the *later* Antonioni films that are the best points of reference for the development of Taiwanese national cinema. Yet, overall, the deft shifting between psychoanalytic theory, historical background, and scene analysis results in an engaging work whose implications go beyond the realm of film studies. Restivo's observation that developments in Italian cinema represent an *exemplary* phenomenon due to the "porosity" of its physical spaces and its intense regionalism places his argument firmly at the front of discussions of ways in which national identity resists the processes of confronts global homogenization at work in modern capitalism.

SARA A. CAREY

*University of California, Los Angeles*

Menechella, Grazia. *Il felice vanverare. Ironia e parodia nell'opera narrativa di Giorgio Manganelli*. Ravenna: Longo, 2002. 258 pp. ISBN 88-8063-318-X  
Euro 18.50

Il volume di Grazia Menechella è uno studio approfondito dell'opera manganeliana, caratterizzato da un ottimo apparato critico e da grande chiarezza espositiva.

Nell'introduzione Menechella si sofferma sugli studi critici riguardanti l'autore compiuti soprattutto a partire dal 1990, anno della morte di Giorgio Manganelli. In questa sezione, l'autrice sottolinea il ruolo decisivo svolto dal Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei presso l'Università degli studi di Pavia, a cui è stata donata l'intera biblioteca dell'autore (18.000 volumi e scaffali inclusi); proprio qui la studiosa ha potuto approfondire e completare le sue ricerche.

Nel primo capitolo Menechella riesce a delineare la complessa personalità dell'autore anche grazie ad aneddoti a lei privatamente raccontati dalla figlia Lietta; da queste pagine si profila la figura di un uomo coltissimo, agitato e di incommensurabile intelligenza. Successivamente, la studiosa espone chiaramente il concetto di parodia e di ironia come intesi rispettivamente da Hutcheon e da Almansi e suggerisce che gli studi di quest'ultimi vengano affiancati ai testi di Manganelli. I testi dell'autore capovolgono parodicamente le regole accettate di uno specifico genere letterario, dei temi tradizionali e del linguaggio norma; la letteratura diventa quindi di menzogna ed erra lontano dal senso.

Nel secondo capitolo si inserisce Manganelli nel clima culturale italiano ed europeo degli anni Sessanta, prestando particolare attenzione al suo rapporto con il Gruppo 63. Manganelli, come gli altri membri del gruppo, desidera confrontarsi con le alternative al romanzo borghese. Fin dai suoi primi interventi all'interno del gruppo, lo scrittore mostra di essere in favore di un'avanguardia ideologica e disimpegnata; l'autore si fa quindi portavoce di un'opera letteraria come puro linguaggio, nettamente separata dalla storia e dalle ideologie. Queste pagine ruotano insistentemente attorno al concetto di letteratura come menzogna: la letteratura non vuole affatto essere uno specchio mimetico della realtà; essa, invece, è immobile, inutile, dissacrante, infantile e deve continuare ad essere tale.

Nel capitolo successivo, in stretta connessione con il disimpegno dello scrittore menzognero, viene sottolineata l'importanza della chiacchera fine a se stessa. La chiacchera è per l'autore il genere letterario per eccellenza a cui tutti gli altri generi dovrebbero sottostare e il barocco, per antonomasia, si afferma come celebrazione della chiacchera. Nelle sue opere, Manganelli presenta, coerentemente, netti tratti neobarocchi: l'autore conia nuove parole e ricerca assiduamente la musicalità del linguaggio e da questa si lascia trascinare o meglio scrivere. Il suo linguaggio è dotto, ricercato, ricco di arcaismi e neologismi e si contrappone fortemente alla lingua standardizzata dei mass media. La deformazione lessicale è abbinata ulteriormente alla deformazione del periodo, dei personaggi e delle coordinate spazio-temporali. Anche i temi della narrativa manganelliana risultano spesso essere temi barocchi quali la morte, la malattia, il macabro, la meraviglia. Il "felice vanverare" e la ricerca di sonorità fanno indubbiamente di Manganelli uno scrittore neobarocco all'interno dei cui testi predomina la fisicità delle singole parole.

Nel quarto capitolo Menechella prende in disamina alcuni testi dell'autore secondo le tradizionali coordinate di autore-testo-lettore e dimostra come questi siano nuovamente una parodia del coerente romanzo tradizionale. Qui vengono prese in considerazione tre opere in particolare: *Centuria, Discorso dell'ombra e dello stemma* e *Pinocchio: un libro parallelo*, testi che vengono scelti proprio per i loro elementi metanarrativi. Essi, infatti, trattano di scrittori, testi e lettori. Con *Centuria*

Manganelli dimostra che, volendo, potrebbe scrivere romanzi, ma che, in realtà, non ha alcuna voglia di elaborarne la trama. Nel *Discorso* si discute di letteratura, scrittori, lettori, critici letterari, recensori, redattori ed editori; ne risulta un mondo pieno di pagine inutili, di cui non si può comunque fare a meno. In *Pinocchio: un libro parallelo* prevalgono i tipici temi manganelliani (morte, assenza, menzogna, angoscia); qui inoltre si trovano delle istruzioni per leggere e rileggere un testo.

Nel quinto capitolo vengono esaminati soprattutto due testi dell'autore: *Cina e altri Orienti* (1974) ed *Esperimento con l'India* (1992). Qui si definisce la geocritica manganellesca, da non essere affatto confusa con la letteratura di viaggio. L'autore vuole trattare un luogo nello stesso modo in cui tratta un libro, ovvero come un sistema di stimoli che agisce sul lettore/viaggiatore; come tale, anche un luogo può essere velocemente recensito o criticato approfonditamente. Spesso il linguaggio utilizzato per descrivere i luoghi è quello della critica letteraria; di conseguenza anche i posti diventano pagine e testi. Menechella mostra come la geocritica rappresenti in realtà il superamento dei confini della letteratura di viaggio e dell'eurocentrismo di Manganelli stesso.

Nell'ultimo capitolo la studiosa analizza il mutamento nel rapporto tra scrittore, editore e lettore avvenuto negli ultimi vent'anni e si sofferma particolarmente sulla funzione del libro come puro e semplice oggetto di consumo. In tale contesto, Menechella mostra come sia cambiato anche il ruolo del paratesto e dell'epitesto. Grazie a significativi esempi ed illustrazioni viene messa in evidenza l'importanza del paratesto nelle opere di Manganelli; qui, il testo e il paratesto risultano, infatti, essere indissociabili. L'autore, quando possibile, ha preso parte direttamente alle decisioni sul paratesto, alla stesura del risvolto, alla scelta delle illustrazioni e alla grafica dei suoi libri. Il paratesto di Manganelli è spesso trasgressivo e risulta essere una parodia del testo o del paratesto tradizionale. Per questi motivi, sostituire la copertina di un libro di Manganelli con un'anonima rilegatura da biblioteca o sostituire il risvolto dell'autore con un risvolto editoriale significa mutilare il testo manganelliano.

Questo volume è una dettagliata ricerca dell'opera di Giorgio Manganelli, che riesce a mettere in risalto gli elementi ironici e parodici nei libri dell'autore. Il testo è accompagnato da numerosi esempi testuali che chiarificano e sostengono le basi teoriche da cui parte la ricerca. Il ricco apparato critico presente nelle note al testo permette, inoltre, di inserire l'autore in un ampio contesto storico-culturale e può offrire ottimi spunti bibliografici non solo per gli studiosi dello scrittore, ma anche per coloro che vogliono occuparsi di altri autori appartenuti al Gruppo 63 o ad esso contrapposti.

ANNA CHIAFELE  
*University of Toronto*

Arrigo Petacco. *A Tragedy Revealed: The Story of the Italian Population from Istria, Dalmatia, and Venezia-Giulia, 1943-1956*. Trans. Konrad Eisenbichler. Toronto: University of Toronto Press, 2005. Pp. xiv, 155. Ill., maps. ISBN 0-8020-3921-9

In one of the largely forgotten chapters of twentieth-century European history, Tito's communist soldiers systematically eradicated Italian populations from the Italian coastal cities of Dalmatia, Istria, and Venezia-Giulia during and after WWII. The strategy was simple: kill and displace as many Italians as possible, regardless of their political affiliation. The geo-political intent of this slaughter was twofold. In the first place, a severely diminished Italian population was less likely to pose physical resistance to Tito's plan to import Slavs from the Balkan interior and repopulate the cities. In the second place, once the Allies arrived, it would appear as if the region were already constituted by Slavic peoples and this would make the Allies more willing to concede the Italian territory to Tito's pan-Slavic national project, Yugoslavia. The plan worked extremely well; not only did Tito obtain the region from confused Allied negotiators (though not his coveted Trieste), but he also succeeded in eventually forcing 350,000 of its Italian residents into exile. As a result, the burden of exilic memory was displaced and carried by the refugee Italians (known as the Giuliano-Dalmati, for their regional Julian and Dalmatian affiliation).

Polarized by Cold War ideological frameworks, European (and, it should be noted, North American) intellectuals largely avoided the subject. Contemporary Italian historians and journalists have begun over the past decade to recover that memory. The recovery has disturbed the Cold War polarities that shaped right and left wing allegiances to respective nationalist and internationalist causes. On its surface, the recovery of that historical memory – through both popular forms such as journalism, eyewitness accounts, and biography or academic disciplines such as ethnography and history – would seem a welcome challenge to the stubborn parameters that for fifty years prevented any honest intellectual discussion of Italy's troubled eastern border with Yugoslavia and the region's violent fragmentation. A host of new challenges, however, have been transformed from the previous amnesia into a more tangible, and perhaps problematic, discourse.

Arrigo Petacco's 1999 book was a landmark event in Italy. It was the first commercially successful work of narrative historiography to contend with the subject of Istro-Venetian and Dalmatian exile. It sparked a series of debates that have inflected Italian popular culture, academia, and political debate to this day. Petacco's book has now been published in 2005 in a welcome English translation by Professor Konrad Eisenbichler with the title *A Tragedy Revealed: The Story of Italians from Istria, Dalmatia, and Venezia-Giulia, 1943-1956*. The book embodies in many ways the challenge presented by this subject to contemporary Italian historiography and political debate; in other, more important ways, it fails to grasp the problem. Despite its failings, the book should forever alter the parameters of how students of Italian history regard their subject.

Petacco's book offers a narrative history in a short, concise volume that is rich

with detail. Its mission is both to introduce the reader to a long-ignored history and also to re-draw its boundaries. It begins, tellingly, with a map of the Italian 1924 border and its later, post-WWII partition in which the Allies rolled the border back to its current station just south of Trieste. The book then cuts to British, American, and Yugoslav surveyors painfully re-drawing the later boundary through private Italian property. They divide farms, homes, and even cemeteries between the two nations as the Italian citizens, suddenly exiled from their farms and homes, are forced to abandon their lands.

The book then proceeds from its dramatic beginning to map the geo-political history of the region. It is here that Petacco first errs, and never recovers. In recounting the geo-political history of the region the author loses sight entirely of its dramatic protagonist: the region's people. While Petacco works efficiently through an immense tangle of names, dates, and events, the result is that he tries to please too many readers. No fact is any more or less important than any other, and dozens of important questions are raised only to be quickly dropped. Tragedy requires, if anything, a consistent and embattled protagonist. For example, Petacco notes in passing at several points that the Anglo-French desire to punish Italy after the First and Second World Wars forced the Allies to concede too much Italian land to Communist Yugoslavia. If this is so, then why was the Anglo-French lobby stronger than the American desire to minimize Communist territorial gains? And did the Anglo-French solution fuel anti-American Yugoslav sentiment, which was partly expressed in the brutal reprisals against the region's Italians? The opening vignette of the three surveyors, with the Americans playing the most sympathetic role, would suggest such a connection. Yet, while the book's first two sections are a competent primer on the region's history, they fail to provide the necessary protagonists and instead sacrifice the narrative to blurry, confused agonists.

It is only with the third section that the tragic protagonists clearly emerge, and even then only briefly. Using the evacuation of the ancient Roman port-city of Pola as a premise, Petacco describes how the Giuliano-Dalmati were caught between and increasingly victimized by a host of conflicting geo-political forces. On one side, Tito and Stalin demanded territory while murdering, torturing, and ultimately driving the region's inhabitants into exile. On another side, the British and Americans debated possible boundaries in light of regretted promises made to Tito during the war. And finally there is the Italian political scene, which was perhaps most despicable of all (yet handled gently by Petacco), in which Italian Communists and Catholics alike turned their backs on the disastrous plight of their fellow citizens.

To say that Petacco's version of that narrative is dynamic and littered with important challenges to students of Italian history would itself be a tragic understatement; in this first English translation of a book on the subject, it stands as a much needed corrective to the worn stories of post-WWII Italian neo-realism or *la dolce vita* that followed. But in breaking new ground, so to speak, Petacco's book also suffers from a tendency to repeat half-baked discourses of memory, trauma, and subjectivity. This rhetoric presents the exile from the Istro-Venetian and Dalmatian territories as simultaneous with and a precursor to other, similar narra-

tives. The Holocaust, the ethnic cleansing in the Balkans, and even the Latin American *desaparecidos* are invoked along the way (not to mention hints of the author's own *pentitismo*). The narrative thus obscures regional specificities while suggesting important supra-regional connections to a protracted war against civilian populations. The connections remain suggestively mentioned rather than thoroughly conceived.

Eisenbichler's thoughtful preface to the translation offers both a necessary contextual account of Petacco's book and an objective evaluation of its worth. As he points out, Petacco's is a "narrative" rather than a "scholarly" work; as such it is perhaps best to regard it as an invitation to further study. Eisenbichler's rendering of Petacco's journalistic Italian style is elegant and concise; he has in fact already won the prestigious "Premio Letterario Internazionale Umberto Saba" (2005) offered by the Associazione Culturale Altamarea (Trieste), the University of Trieste, and the P.E.N. Club (Trieste branch) for his translation.

The slaughter, symbolic destruction, and disintegration of Italians at the hands of Tito's soldiers invoke important and still unaddressed questions of human rights and restitution for the region's exiled Italians. Yet, the precarious and nebulous discourse of trauma that underlies Petacco's book often obscures the prospects of a rigorous historical, or more precisely, genealogical investigation of the matter that does not bury the region's population, yet again, in geo-political detail. Historians of Italian history, Italian immigration, and twentieth-century Europe will nonetheless benefit greatly from Petacco's book. It is a welcome challenge, a worthy polemic, and a revaluation of how academics and lay readers alike think of modern Italy. Lay readers in particular will be shocked and surprised to learn how Italy, a nation admired for its republican humanism, shamefully left hundreds of thousands of its citizens at the mercy of a brutal ideologue such as Tito, without so much as a passport to protect them. In this respect, Petacco's book fulfills the emotive promise of all tragedy: it makes the reader feel the shame and loss of an exile that has been long ignored, until now.

HENRY VEGGIAN  
*Montclair State University*

*La cultura rumena tra l'Occidente e l'Oriente: gli umanesimi greco-bizantino, latino e slavo.* Convegno internazionale di studi. Aula Magna dell'Università "A.I. Cuza", Jassi, Romania, 21-22 maggio 2004. Treviso: Fondazione Cassamarca, 2004. Pp. 306 no ISBN, n.p.

Il libro *La cultura rumena tra l'Occidente e l'Oriente: gli umanesimi greco-bizantino, latino e slavo* raccoglie gli Atti del Convegno internazionale di studi organizzato e promosso dall'Università "A.I. Cuza" di Jassi, Romania, 21-22 maggio 2004. È concepito come una miscellanea di 28 interventi in cui i relatori si prefigurano il compito, non poco ambizioso, di caratterizzare ed analizzare l'ambiente umanista rumeno. Questo è, infatti, l'itinerario culturale specifico sul quale gli studiosi presenti al convegno hanno fatto convergere l'interesse e di cui sono testimonianze

pregevoli gli scritti qui raccolti. Il *trait d'union* che lega i saggi è costituito dall'intenzione, comune agli autori, di esaminare i modi in cui tradizione ed innovazione convivono nello spazio rumeno. Le direttive fondamentali, significativamente indicate nel titolo, vanno intese come designazione d'area: lo spazio rumeno viene inteso come punto d'incrocio fra le culture occidentali e quelle orientali.

Occuparsi dell'Umanesimo all'inizio del terzo millennio potrebbe sembrare un'incursione in un passato ormai remoto, destinata esclusivamente al palato raffinato di specialisti. Tuttavia anche nel lettore colto non necessariamente esperto nel campo l'accostarsi alle figure imponenti di umanisti rumeni come Petru Cercel, Nicolae Milescu, Dimitrie Cantemir e Ioan Caraion può suscitare un interesse che, travalicando le pure motivazioni erudite, si alimenta del sorprendente mosaico di forze e d'imperiosi richiami culturali che emergono a tracceggia-  
re un'intera epoca.

I temi affrontati nel volume in esame sono molteplici: primo fra tutti spicca quello relativo al rapporto tra virtù cardinali nell'opera di Neagoe Bassarab, *Gli insegnamenti di Neagoe Bassarab per suo figlio Teodosio* e in quella di Giovanni Pontano, *De principe*, trattato dal professor Nicolae Luca. L'indagine critica si propone di identificare le caratteristiche del comportamento umano ideale secondo i due autori, sul piano civile in un caso e sul piano politico nell'altro, per concludere che i due testi costituivano all'epoca un'inesauribile fonte di educazione i cui principi erano in perfetta armonia con la morale cristiana. Questo studio critico presenta un notevole interesse dal punto di vista teorico: la struttura retorica, che si mantiene rigorosa nel corso degli anni, colloca questi insegnamenti non solo nel tipico ambito del rapporto rispettivamente padre-figlio e principe-segretario, ma anche in quel dibattito europeo sull'agire eticamente ispirato che dalla fine del Quattrocento si propagherà per tutto il Cinquecento.

La tipologia che viene tracciata nell'insieme dei singoli argomenti rappresenta già di per sé una mappa importante per orientarsi nel genere, in un'epoca particolarmente favorevole e densa sia di idee che di documenti ufficiali, atti e lettere di cancelleria. La raccolta dei saggi prosegue con l'intervento sugli echi umanistici nei documenti latini di cancelleria della Moldavia nei secoli XVI-XVII, nel quale viene proposto un importante tassello nella teoria e storia delle fonti diplomatiche. La professoressa Mihaela Paraschiv analizza i complessi meccanismi che regolavano i rapporti della cancelleria moldava con quelle europee, sottolineando l'importanza che i documenti ufficiali in latino hanno avuto nel consentire l'integrazione della civiltà rumena nel contesto più largo dell'Umanesimo europeo.

Assai significativamente gli studi del dottor Luigi Luchini sullo scisma greco del 1054 e sulla caduta di Costantinopoli nel 1453 portano a trattare i complessi rapporti fra i rappresentanti della Chiesa Greca e della Chiesa Latina ai concilii di Ferrara e di Firenze. L'autore dedica pagine assai dense al confronto tra le dispute conciliari proprio allo scopo di definire le posizioni dottrinali raggiunte dalle due chiese. L'analisi eseguita dallo studioso italiano è minuziosa e dettagliata e le sue conclusioni sono rilevanti al punto da spiegarci non solo le differenze nelle manifestazioni liturgiche delle due chiese, ma anche l'influsso dell'arte bizantina in Italia soprattutto nel campo delle arti visive: l'architettura, la scultura, e la pittura.

Queste esplorazioni contribuiscono con esemplare rigore filologico a sanare alcune lacune nello studio dell'umanesimo rumeno. Il volume consiste in una meditata trattazione di vari aspetti letterari, linguistici, storici, religiosi, artistici e rappresenta il completamento e il compimento delle laboriose ricerche che ne costituiscono il retroterra. Nell'esporre ciascuno le proprie argomentazioni, i relatori si mostrano animati da un tale slancio verso la ricerca e verso gli studi umanistici in particolare, da infondere calore e una certa amabile discorsività ad un lavoro filologico che rischiava altrimenti di risultare freddo.

Purtroppo si rischia di riuscire sommari nel presentare un volume come questo, che, mentre copre diversi aspetti della multiforme cultura umanista, approfondisce allo stesso tempo temi specifici, i quali sostanziano di informazioni e riflessioni puntuali le direttive della ricerca sugli argomenti umanistici. Sia il convegno che la pubblicazione degli atti hanno contribuito ad una rilettura dell'Umanesimo rumeno nelle sue varie manifestazioni. La varietà degli argomenti affrontati nei saggi è un indizio della vastità degli orizzonti storico-culturali coinvolti. Le citazioni degli umanisti rumeni e l'inserimento di espressioni e voci derivate da altri autori si inseriscono nel tessuto linguistico e stilistico degli interventi con un valore tutt'altro che ornamentale, ma argomentativo e dimostrativo. Con la limpida chiarezza di questa definizione il libro si congeda, consegnando utili materiali di ricerca agli studiosi di questa corrente letteraria.

LAURA PRELIPCEAN  
*University of Toronto*

**Carotenuto, Gennaro.** *Franco e Mussolini. La guerra mondiale vista dal Mediterraneo: i diversi destini di due dittatori.* Milano: Sperling & Kupfer Editori, 2005. 242 pp. ISBN 8-8200-3938-9. 17 Euros

This well researched book opens a window on the vicissitudes of the complex ideological, political, military and economic relationship between the two dictators, Franco and Mussolini, their countries, and the institutions (Phalange or Fascist Parties, army, Catholic Hierarchy, and economic interests) that brought them and kept them in power. The different character and personality of the two dictators emerge clearly in this volume: smack sure Benito Mussolini, indecisive (or prudent) Francisco Franco.

A man without a vision, Franco always procrastinated in making decisions until forced to do so by events: "navigava a vista," states Carotenuto (127). The Spanish dictator and his regime were "non-belligerents" when the war was favourable to the Axis forces, but became "neutralists" when the Axis troops were on the run. In the early years of the war the key man in the Spanish cabinet was the pro-Axis Ramón Serrano Suñer; when the military fortunes of the Axis began to fade he was replaced at the Ministry of Foreign Affairs by the "neutralist" Francisco Jordana. Franco was ideologically and full heartedly on the side of Mussolini and Hitler, however Spain's need for food forced him to accept American and British aid on conditions dictated by American President Theodore

Roosevelt and British Prime Minister Winston Churchill. One of these conditions was that Spain should stay out of the conflict. At the end of the war, Franco and the leaders of his Phalange Party made “an ideological somersault” and denied even the fascist origins of *franchismo*, writes Carotenuto (195).

Unlike the prudent Franco, Mussolini, believing that he could homologate the Spanish regime on the model of Italian fascism, jumped into the Spanish Civil War without much thinking. This led Roberto Cantalupo, Italian ambassador to Spain, to say that “Italy went into Spain with its head in a bag” (26). Although Italy could not afford it, Mussolini contributed to the Spanish Civil War with 80,000 men from the CTV (*Corpo Truppe Volontarie*). Italy also gave Spain a credit for an extraordinarily high sum of 8 billion Liras, most of which was never repaid (after World War II, democratic Italy received a mere 7% of the original sum with payments delayed till 1967).

The two dictators met face to face only once, on 12 February 1941, in Bordighera. At this meeting, Mussolini intended to convince Franco to enter the war, but failed as the Germans had failed before him. In fact, on 20 September 1940, the Nazi Minister of Foreign Affairs Joachin von Ribbentrop and his Spanish counterpart Serrano Suñer signed a protocol regarding the date Spain should join the Axis forces in the war, occupy Gibraltar, and close the Mediterranean gate to the British navy. However, Franco immediately began quibbling about the details and procrastinated for the entire duration of the conflict (82). When, with the attack on Russia in June 1941, Hitler moved the theatre of war from the Mediterranean to Eastern Europe, Franco had the opportunity to continue his policy of sitting on both sides of the fence: he sent 47,000 men, the “*División Azul*,” to fight on the Russian front, indicating to the Axis countries that he was on their side and to the Allies that he had nothing against them but was fighting their common enemy, Communism.

Carotenuto’s study draws a clear distinction between Fascism, which had a popular power base and preached social legislations, and the Spanish regime that was, essentially, “jail, church and barracks” (32). Of the three dictatorships that ruled over Western Europe in the Thirties and Forties, the Spanish one was the most bloodthirsty. In 1939-1942, even after the Civil War had ended, the Spanish regime executed between 130,000 to 200,000 people, ten times more political executions than what were carried out in Nazi Germany and 1,000 times more than Fascist Italy (108). Carotenuto does not mention the Holocaust victims, probably because he considers them a separated chapter in the sordid history of Nazism. In 1953 the man who was responsible for such carnage received from Pope Pius XII Pacelli the “Supreme Order of Christ,” the Vatican’s highest honour (61); and Dwight D. Eisenhower marched through the streets of Madrid “with his brotherly friend” Francisco Franco (7).

Throughout the course of the Second World War, Spanish Italian relations progressively worsened. The once ostentatious friendship and comradeship between Italian fascist leaders like Foreign Minister Galeazzo Ciano and his Spanish counterpart Serrano Suñer became cool, at first, and then hostile. When Mussolini was dismissed and arrested on 25 July 1943, Count Francisco Jordana,

a staunch neutralist, replaced Serrano Súñer at the Foreign Affairs Ministry. When, on 8 September, Italy was divided between the Italian kingdom in the South and the German-supported Italian Socialist Republic (RSI) in the North, Jordana recognized in the Monarchy the continuity of the Italian state and, in spite of German pressure, sent only a consul without real diplomatic credentials to the RSI. With Jordana at Foreign Affairs, the divergent policy between Franco, who continued to allow a base on Spanish soil to Axis planes bombing Gibraltar, and the neutral position of the new Minister, became quite evident (119).

The Italian military setback induced further deterioration of the Italian image among the Iberian ruling classes and reaffirmed their proposition to stay out of the war. Silvio Camerani, Italian consul general in Barcelona, confirmed this when he wrote: “keeping all the ancient divisions and adding new ones [...], all the [Spanish] parties find unity and a provisory accord in the unanimous desire to keep the country out of the World Conflict and they stick to this desperate desire to stay neutral even if this means giving up every ideal.” He continued, “The *Caudillo*’s renowned Galician slyness is entirely devoted to maintaining this unity and to convincing them that only he is able to apply an exclusively negative program: don’t upset the Axis and don’t upset the Allies” (131).

At the end of the WWII and the beginning of the “cold war,” Western democracies, among them Italy, welcomed Franco in the anti-communist block. Led by Alcide De Gasperi, the ruling Italian Christian Democracy welcomed relations with Spain while the Italian Communist Party, following “la svolta di Salerno,” kept a low profile on Spain. When the socialist leader Pietro Nenni asked the government to break its “relations with Spain” (197), Trotskyites and the radical liberals of *Giustizia e Libertà* added their voices to his request and denounced the oblivion of democratic Spain (222).

After reading this well researched and captivating book, a question remains. If examined from a moral and principled perspective, the Spanish dictator was undoubtedly a heartless and unpleasant human being. Not for nothing did Hitler affirm that, “he would prefer having three teeth extracted rather than meet Franco again” (86). However, in considering him as head of the Spanish state, we should not forget Machiavelli’s phrase: “la realtà fattuale delle cose.” Franco successfully navigated through the most turbulent waters of the twentieth century and kept clear of the many contrasting forces of its political bases. He cleverly played on both side of the fence and stayed in power like an absolute king for 39 years, from 1936 till he died on 20 November 1975. Certainly, he was not the man “with little or no personal merits” as Carotenuto would have it (7); on this point, the book falls short indeed. Comparing the political realism of the two dictators, the inconspicuous Franco looms larger than the demagogue, *arringa popolo* Mussolini. In the final analysis, this volume is a stimulating read and lends weight to the truth of the popular saying: “chi va piano va sano e va lontano.”

ANGELO PRINCIPE  
(Toronto)

---

## CONTRIBUTORS

*Gianni Cicili* received his Doctorate in History of Theatre and Spectacle from the Department of History of Art and Theatre at the University of Florence (Italy). He has published several articles on Italian theatre opera, media and literature from the fifteenth to the twentieth century. He has recently published *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento* (Firenze: Le Lettere, 2005), a book in which he analyzes and illustrates the staple roles of the opera buffa according to an innovative, but strongly based, theoretical structure and methodology.

*Regina Dal Monte*, vincitrice nel 2002 del Premio internazionale “Pirandello” assegnato alla migliore tesi di laurea riguardante l’opera pirandelliana, attualmente è dottoranda di ricerca presso il Dipartimento di Italianistica dell’Università degli Studi di Padova.

*Rosalind Kerr* teaches in the Drama Department of the University of Alberta where she is an associate professor of Dramatic Theory. Her research interest in early modern Italian commedia dell’arte actresses is complemented by her work on contemporary Canadian queer theatre.

*Domenico Laurenza* studies the history of scientific illustration between art and science in Early Modern Europe and in particular Leonardo da Vinci’s works. He spent periods of research at the Warburg Institute in London (F. A. Yates Fellowship), the Wellcome Institute for the History of Medicine in London and has worked as a researcher for several years in the Dipartimento di Studi Storico-Sociali e Filosofici at the University of Siena. He is now researcher in the Department of Philosophy at the University of Florence and also serves as research scholar at the Istitute and Museum for the History of Science in Florence. Currently he is Mellon Fellow at the Metropolitan Museum of Art in New York.

*Elena Lombardi* was assistant professor in Italian Studies at McGill University, but has recently moved to the University of Bristol (UK). Her research interests are the medieval theory of language and the turn-of-the century Italian and European novel.

*Antonio Rossini* teaches Italian at the University of Windsor. He holds a Laurea in Lettere Classiche from the University of Rome “Tor Vergata”, a PhD in Italian from the University of Toronto, and Licentiate in Medieval Studies from the Pontifical Institute for Mediaeval Studies (Toronto). He specializes in Dante Studies and in particular on the relationship between the *Divine Comedy*, the *Bible*, and Latin classical poetry, through the mediation of the Western Church Fathers.

*Anne Urbancic* teaches language, culture and literature in the Department of Italian Studies and is also the co-ordinator for VIC ONE First Year Program Frye

and Pearson Streams. Her teaching and research interests have an interdisciplinary focus and include second language pedagogy, late nineteenth/early twentieth-century Italian literature and semiotics. She has published extensively in North America and Europe.

---

*Quaderni d'italianistica* appears twice a year and publishes articles in Italian, English or French. Manuscripts should not exceed 30 typewritten pages, double spaced, and should be submitted in duplicate plus diskette. In preparing manuscripts contributors are requested to follow the New MLA Style Sheet.

*Quaderni d'italianistica* paraît deux fois par année et publie les articles en italien, en anglais ou en français. Les manuscrits ne devraient pas dépasser 30 pages dactylographiées à double interligne et doivent être envoyés en double exemplaire et sur disquette. Pour la présentation du manuscrit les collaborateurs sont priés de suivre le protocole du nouveau MLA Style Sheet.

Manuscripts to be considered should be sent to the editor.

Les manuscrits soumis doivent être adressés au directeur.

Books for review should be sent to the Book Review Editor.

Les livres pour comptes rendus doivent être envoyés au responsable de la rubrique des livres.

Please direct all other queries or correspondence to the Managing Editor.

Veuillez adresser tout autre correspondance d'affaires à la Directrice Administrative.

#### SUBSCRIPTION / ABONNEMENT

	1 year/an	2 years/ans	3 years/ans
Individuals			
CANADA	\$ 30 Cdn	\$ 50 Cdn	\$ 70 Cdn
USA	\$ 35 USA	\$ 55 USA	\$ 75 USA
OVERSEAS	\$ 40 USA	\$ 70 USA	\$ 100 USA
Institutions			
CANADA	\$ 40 Cdn	\$ 60 Cdn	\$ 80 Cdn
USA	\$ 45 USA	\$ 75 USA	\$ 85 USA
OVERSEAS	\$ 50 USA	\$ 80 USA	\$ 110 USA

 ISSN 0226-8043